TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

Jahrgang VI Heft 2

Käte Hamburger *Beobachtungen über den urepischen Stil*

Irene Morris *Georg Trakls Weltanschauung*

Erich Brock *Gedankliche Strukturen in Ramuz' Werk*

Remo Fasani *Per una lezione di poesia*

Chronik

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

Zuschriften an:

Atlantis Verlag, Zeltweg 16, Zürich

Jahrgang VI Heft 2

Seite	89	*Beobachtungen über den urepischen Stil*	Käte Hamburger
„	123	*Georg Trakls Weltanschauung*	Irene Morris
„	145	*Gedankliche Strukturen in Ramuz' Werk*	Erich Brock
„	161	*Per una lezione di poesia*	Remo Fasani
„	165	*Chronik*	

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Käte Hamburger, Göteborg; Irene Morris, Cambridge; Erich Brock, Zürich; Remo Fasani, Roveredo; J. F. Angelloz, Paris.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

BEOBACHTUNGEN ÜBER DEN UREPISCHEN STIL[1]

Von Käte Hamburger.

1.

Die folgenden Beobachtungen stellen einen Versuch dar, einige grundsätzliche Eigenschaften und Eigentümlichkeiten des urepischen Stils aus den homerischen Epen abzulesen. Abgesehen wird dabei von jeglicher historischen oder soziologischen Situation, aus der die homerischen Epen erwachsen sind oder sein können, wie etwa von dem Umstand des mündlichen Vortrags, auf den — wie u. a. Jakob Burckhardt hervorgehoben hat — typische epische Formen wie Refrain, Wiederholung, Epitheton zurückzuführen sind.[2] Angesehen wird hier nur das an sich bestehende Werk, wie es der Nachwelt überkommen und der wirkende Anfang und Ursprung der epischen Dichtung des Abendlandes geworden ist. In der Methode der Betrachtung fühle ich mich dabei in Übereinstimmung mit derjenigen, die Emil Staiger in seinen *Grundbegriffen der Poetik* (1946) anwendet, nämlich das Phänomen, das ist hier die literarische Form selbst, als die Lehre zu empfangen, sich auch, so weit als irgend möglich, nicht durch «die Auslegung der Jahrtausende, die schwer auf den homerischen Epen lastet», den unbefangenen Blick verstellen zu lassen.[3]

Personen, Begebenheiten, Sachverhalte, Situationen, Dinge, Reden, Gedanken sind die Elemente, die das Grundgewebe aller darstellenden Dichtung, der epischen sowohl als der dramatischen ausmachen — Elemente, die bei näherem Zu-

---

[1] Der folgende Aufsatz ist vor mehreren Jahren geschrieben, als Teil einer grösseren Untersuchung über den epischen Stil, deren Thema die Entwicklung der Romanform aus der grundepischen Form ist.

[2] Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte* III, S. 72. Berlin 1900.

[3] Staiger, *Grundbegriffe*. S. 138. Vor allem fühle ich mich auch in der Grundauffassung des homerischen Stils durch die Untersuchungen Staigers bestätigt, so andersartig oftmals die Blickpunkte sein mögen, von denen aus dieser den Gegenstand ins Auge fasst. Den Erscheinungen und Merkmalen, die er feststellt, fügen sich die von mir beobachteten fast in allen Fällen sinnergänzend ein.

sehen sich auf zwei reduzieren, die als solche in einem funktionellen Verhältnis zueinander stehen: Begebenheiten und Gestalten. Erst dies Verhältnis bietet die Möglichkeit, im Vergleich mit dem Drama zur Eigentümlichkeit der epischen Form einen ersten Zugang zu gewinnen. [1]

Im Epos stellt sich das Verhältnis von Begebenheiten und Gestalten in einem zum Drama invers entgegengesetzten Verhältnis dar. In diesem ist die Aufmerksamkeit auf die Gestalten, die «Charaktere» gerichtet, und sekundär werden ihnen gegenüber die Geschehnisse, die «Handlung» im äusseren Sinne dieses Begriffs. Es ist zuletzt nicht das, was geschieht, was unser Interesse, unsere Teilnahme weckt, sondern die Menschen selbst und die Art, wie sie mit dem Geschehenden, dem «Schicksal» fertig werden. Die zum Teil verwirrenden, unklaren Begebenheiten in Schillers Don Carlos beeinträchtigen dennoch nicht die immer neue und frische Wirkung dieses Dramas, dessen Gestalten in ihren starken, ausgeprägten Individualitäten uns immer gegenwärtig sind, so oft wir auch die Einzelheiten der Handlung vergessen. Hegel hat in einigen feinen Bemerkungen über den Unterschied von Handlung und Begebenheit den wesentlichen Grund für diese Erscheinung aufgedeckt, wenn er sagt, dass «bei der Handlung alles auf den inneren Charakter, auf Pflicht, Gesinnung, Vorsatz usw. zurückgeführt wird». [2] Damit definiert Hegel die «Handlung» des Dramas in einem inneren Sinne, nämlich durch ihre Identität mit den Charakteren: als deren Ausdruck, Erscheinungsform oder Verwirklichung. Das grundlegende Gesetz des Dramas ist es danach, so viel Geschehen oder Begebenheit wie möglich in «Handlung» zu verdichten, das heisst durch die Gestalten bestimmt und für sie «charakteristisch» sein zu lassen. Sekun-

---

[1] Zu betonen ist, dass der Vergleich mit dem Drama ein klares Bild dieses Verhältnisses nur für die urepische Form, nicht aber für die epische Form des Romans, erbringt, da dieser nicht nur selbst eine Wandlung und Abwandlung der epischen Form ist, sondern auch als solche seinerseits einen vom Urepischen verschiedenen, ja zu ihm entgegengesetzten Aspekt des Verhältnisses von Begebenheiten und Gestalten aufzeigt.

[2] *Vorlesungen über die Aesthetik.* Herausgegeben v. H. G. Hotho. 2. Aufl., Berlin 1843, III, S. 357.

där aber wird im Drama all das — als Voraussetzung, Hintergrund und Antrieb der «eigentlichen» Handlung oft notwendige — Geschehen, das sozusagen über das «Kraftfeld» der handelnden Personen hinausgeht, die Hintergrundshandlung, so könnte man sagen, die im älteren Drama meist durch das epische Mittel des Berichtes, oft des Monologes, zur Vergegenwärtigung gebracht wird. Man denke, um von vielen ähnlichen Beispielen eins zu wählen, an die Erzählung Iphigeniens vom Fluche ihres Hauses.

Im Epos stellt sich dagegen das Verhältnis von Ereignissen und Gestalten invers entgegengesetzt dar. Auf die Begebenheiten der Ilias und Odyssee ist das Interesse gerichtet, und die Gestalten, so markante Züge sie auszeichnen und voneinander unterscheiden — den heftigen, edelgesinnten Achill von dem herrsch- und kleinlich habsüchtigen Agamemnon, den listig-klugen Odysseus von dem weisen Nestor, die treue und vornehme Penelope von der niedrig-buhlerischen Klytemnästra — die Gestalten fügen sich doch wie die Gegenstände eines Gemäldes in den Strom der erzählten Ereignisse ein. Denn trotz der Markierung ihrer Charaktere wird die Aufmerksamkeit des Lesers nicht auf das innere Dasein und Schicksal der Helden gerichtet, sondern auf das was sie *tun,* was durch sie oder mit ihnen *geschieht* — kurz auf das Geschehen weit mehr als auf die Art und Weise, wie das Geschehen von ihnen *erlebt* wird. Wenn nach Hegel «Handlung» die innere Gestaltung des Geschehens durch die Personen ist, so findet im reinen Epos keine Handlung statt.[1] Man kann dagegen einwenden, dass z. B. gerade der Beginn der Ilias dieser Behauptung widerspreche. Denn hier wird ja das gesamte Geschehen gegründet auf den Streit zwischen Achill und Agamemnon, dieser Streit aber wiederum motiviert durch die besonderen Charaktere der beiden

---

[1] In sehr ähnlichem Sinne wie Hegel sagt Friedrich Schlegel in der *Geschichte der epischen Dichtkunst der Griechen* (SW III, 90): «So sollte man das Wort Handlung wenigstens aus der Erklärung des Epos durchaus entfernen. Zwar wird allerdings ... im epischen Gedicht gehandelt, ja es ist oft wie eine stetige Reihe von Handlungen. Im strengen und eigentlichen Sinne kann doch aber im Leben und in der darstellenden Kunst nur dasjenige Handlung genannt werden, was Wirkung einer freien Willensäusserung wirklich ist oder als solche erscheint.»

Helden. Sehen wir aber genauer zu, so ist das Verhältnis zwischen innerem und äusserem Geschehen, Handlung und Begebenheit, gerade umgekehrt wie im Drama oder wie es im Drama sein soll. Das innere Geschehen, jener Streit und der seelische Zustand, der Zorn des Achilles, dienen nur dazu, die Begebenheiten, auf die es ankommt, die kriegerischen Ereignisse in Gang zu setzen, nicht aber umgekehrt ist es die Bedeutung und der Zweck der Begebenheiten, der Charakteristik der Gestalten zu dienen, ja auch nur den Hintergrund, die Voraussetzung, den Antrieb für ihr Handeln, ihre Entwicklung darzustellen. Die Gestalten haben ihren Stellenwert im Ganzen des Geschehens, sie sind ebenso identisch mit den Begebenheiten, dem äusseren Geschehen, wie die dramatischen Personen mit der Handlung, dem inneren Geschehen. Sie sind die Träger, die ausführenden Organe der Begebenheiten. Ganz besonders deutlich wird dies Verhältnis in der Odyssee — und dies gerade darum, weil es sich hier nicht um das Schicksal von Völkern, sondern um das *eines* Mannes handelt — und wenn man eben diese Tatsache geltend gemacht hat, um der Odyssee einen relativ unepischen, nämlich romanhaften Charakter zuzuschreiben [1], so ist das nur ein Zeichen dafür, wie sehr man das Wesen der Epopöe an dem Stoffe zu messen geneigt ist. Denn gerade Odysseus ist eine ganz in die Begebenheiten «geworfene» Gestalt, der wesentlich passive Held der Abenteuer, die mit ihm geschehen. Das ist nicht dahin zu verstehen, dass Odysseus im Zuge seiner Abenteuer und Irrfahrten sich äusserlich vollkommen passiv verhielte: durch Klugheit, List und Mut, seine epithetischen Eigenschaften, rettet er sich, wie man weiss, aus gefährlichen Situationen, das Edle und der vornehme Anstand seines Wesens erregt das Vertrauen und bewirkt damit die Hilfe Nausikaas und der Phäaken. Aber dennoch ist nicht das individuelle Sosein des Odysseus

---

[1] Vgl etwa G. Finsler, *Homer*, Leipzig 1924, I, 39: «Der Ilias liegen die Geschicke der einzelnen griechischen Stämme zugrunde. Die poetische Behandlung hat diese Grundlage nicht ganz verdunkeln können, und der nachträglichen Unterordnung des Stoffes unter das Motiv vom Zorn des Achilles ist es nicht gelungen, dem Epos einen Haupthelden zu geben. Die Odyssee hat einen solchen. Die Ilias ist in eigentlichem Sinne das grosse Epos, die Odyssee der in episches Gewand gekleidete Roman.»

das telos der Odyssee, sondern das Abenteuer, zu dem naturgemäss die Art, wie er sich in ihm beträgt, auch gehört, ja gerade den Reiz, die Spannung des Abenteuers ausmacht. Der Mensch wird nur soweit geschildert als er auf das Geschehen bezogen ist. Und so weitläufig das homerische Epos in der Darstellung der Begebenheiten bis ins Detail des Essens und des Schlafengehens ist, so knapp und karg verhält es sich in der Beschreibung der Personen. Sehr typisch für diesen Umstand erscheint mir die Schilderung des ersten Wiedersehens von Odysseus und Telemachos im 16. Gesange. Telemachos begegnet beim Sauhirten Eumäos dem ihm unbekannten Vater, der seinerseits weiss, wen er vor sich hat. Es handelt sich aber in diesem Augenblick darum, sich dem Sohne noch nicht zu enthüllen. Und die Darstellung beschränkt sich durchaus auf diesen *negativen* Umstand, ohne einem so emotional erregenden Augenblick wie dem eines solchen Wiedersehens in irgendeiner Weise Rechnung zu tragen. Von den Gefühlen, die beim Anblick des «geliebten» Sohnes, den er als Kind verlassen, in der Seele des Vaters vor sich gehen mögen, erfahren wir nichts:

Dann ging jener hinein, die steinerne Schwelle betretend,
Ihm dem Nahenden wich von dem Sitz sein Vater Odysseus,
Aber Telemachos dort hielt ihn und redete also:
Sitze nur, fremder Mann, wir finden auch anderen Sitz noch
Hier in unsrem Gehöfte; der Mann da wird mich schon setzen.
Sprach's; da kehrete jener und setzte sich. (Od. XVI, 41 f.)

Dass Odysseus während dieser Augenblicke schweigt, entnehmen wir nur dem Umstand, dass er nicht redet. Sein Schweigen *als solches* wird nicht namhaft gemacht, so prägnant, beredt, voller Nüancen ein Schweigen in einem solchen Augenblicke der Erschütterung sein muss. Allein es genügt im Zusammenhang dieser Szene zu wissen, dass Odysseus sich nicht dem Sohne zu erkennen gibt, und alles, was er sonst fühlen oder wünschen kann, ist dem gegenüber irrelevant, wird nicht thematisch oder gar problematisch.

Wir stossen hier auf eins jener inneren Merkmale der epischen Darstellungsweise, die die erzählende Dichtung bis in die Neuzeit hinein geprägt hat und dessen Abwandlung

erst die Form des Romans geschaffen oder doch mitgeschaffen hat. Das homerische Epos stellt nur das dar, was in irgendeiner Weise, durch Tun oder durch Rede, *ausdrücklich*, d. h. aber *objektiviert* und damit *Ereignis* wird. Der Erzähler wendet sich nicht, oder nur äusserst selten, und dann nur mit wenigen Worten, zurück in das schweigende Innendasein der Menschen, und ganz vereinzelt ist eine Stelle wie Il. I, 488 f., wo der Dichter den zerrissenen Seelenzustand Achills zu schildern, ja sogar zu interpretieren unternimmt:

> Er dort zürnte, gesetzt an des Meeres schnellwandelnden Schif-
> Peleus göttlicher Sohn, der mutige Renner Achilleus: [fen
> Niemals mehr in den Rat, den männerehrenden, ging er,
> Niemals mehr in die Schlacht. *Doch Gram zernagte das Herz ihm,*
> *Dass er blieb; er verlangte nur Kriegsausbruch und Getümmel.*

Sehr charakteristisch für das Ausdrücklich- oder Objektivwerden des innerlich Erlebten, Gefühlten, Gedachten ist die Form des Selbstgesprächs bei Homer. Heisst es etwa von Odysseus: «Unmutsvoll nun sprach er zu seiner erhabenen Seele» (Od. V, 298), so wird die Seele vorgestellt als eine andere Person, ein Du, das nicht durch das Personalpronomen «sich» mit dem Ich des «Redenden» als identisch erlebt wird, wie denn auch der Vorgang des Denkens durch den dramatischen des Redens ersetzt wird. «Als er noch redete» schliesst bezeichnend das Selbstgespräch, das damit als ein lauter Monolog, eine dramatische Form, verstanden werden kann. [1]

Die Dramatisierung des Denkens zur Rede bedeutet nichts anderes als seine Objektivierung. Die Rede aber als Mittel der Objektivierung überhaupt spielt eine gewaltige Rolle im Aufbau der homerischen Epen. Sehr oft tritt der von den Ereignissen berichtende Rhapsode ganz zurück hinter den Zwie- und Selbstgesprächen der Personen, und das Epos nimmt in grosser Ausdehnung die dramatische Form der

---

[1] Vgl. hierzu Staiger, *Grundbegriffe*, S. 99 f., wo u. a. darauf hingewiesen wird, dass die gegenständliche Bildlichkeit der homerischen Sprache auch das Denken als ein Geschehen oder Ereignis (Er-äugnis) im Raume, nämlich, wie es stets, unübersetzbar für heutiges Empfinden heisst, «im Zwerchfell» vorstellt. «Als er solches bewegte in seinem Gemüt und im Zwerchfell» (Il. XVII, 106).

Darstellung an, ein Umstand, den Aristoteles im Auge gehabt hat, wenn er von Homer rühmt, dass er so wenig wie möglich in eigener Person rede, sondern nach kurzer Einleitung sofort einen Mann oder eine Frau auftreten lässt.[2]

Wir kommen hier zu dem Punkte, an dem sich deutlicher erschliesst, was man die schon von Aristoteles hervorgehobene «Objektivität» Homers genannt hat. Indem der Erzähler in grösstem Umfange seine Personen zu den Ereignissen sowohl wie zu sich selbst und den Freunden und Feinden Stellung nehmen lässt, tritt er selbst zurück, nimmt selbst keine Stellung, sondern weist nur gleichsam die Dinge auf, wie sie eben *sind.* Achill und Agamemnon z. B. charakterisieren sich gegenseitig aufs schärfste in ihren Streitreden: Du in Unverschämtheit Gehüllter, du Habgierigster aller, Trunkenbold — nennt Achill den Agamemnon, der seinerseits dem Achill Zanksucht und unbändigen Stolz vorwirft. Und zweifellos kennzeichnet sich Agamemnon selbst als einen kleinlich Missgünstigen, der andern nicht gönnt, worauf er selbst verzichten soll. Aber der berichtende Dichter zieht aus den Fakten der selbstdarstellerischen Rede keine Schlüsse. Weder zu Agamemnons kleinlichem noch zu Achills unnachgiebigem und gemeinschädlichem Verhalten nimmt er irgendwie Stellung. Ja gerade was Agamemnon angeht bleiben wir in Unsicherheit über den Charakter des Mannes, von dessen Handlungsweise nie mehr die Rede ist. Wo wir ihm später begegnen, erscheint er in seiner führenden Herrscherrolle, als ruhmvoller Völkerfürst, von Helena als trefflicher König und tapferer Streiter gerühmt. Und es verhält sich nicht etwa so, dass der Dichter keine Stellung nehmen will oder der Leser aus irgendeinem Grunde über das Wesen Agamemnons im Unklaren bleiben soll. Nein, der Dichter ist zu den Sachverhalten und Personen nicht *kritisch deutend* eingestellt. Die Missgunst Agamemnons, der Zorn des Achilles, der Leichtsinn des Paris und der Helena sind Tatsachen, Ereignisse ebenso wie der Trojanische Krieg selbst und die

---

[2] Poetik, Kap. 24. In seinem Buche, *Die Ilias und Homer* (Berlin 1916), hebt Wilamowitz-Moellendorff diesen dramatischen Charakter besonders für den 9. Gesang der Ilias hervor, der die Gesandtschaft an Achill und die Rede des Phönix enthält.

einzelnen Kampfepisoden, aus denen er besteht. Der Grundton und die Grundhaltung der urepischen Darstellung ist *historisch-chronikalisch*, und die dramatische Dialogisierung des Berichtes ist im Epos nur ein Mittel, die Objektivität des chronikalischen Berichtes zu betonen, zu steigern, von der rein künstlerischen Seite gesehen, sie auch lebendig zu machen. Die dramatische Form der Dialogisierung steht daher nicht in Widerspruch zu der oben betonten Tatsache, dass im Epos das Verhältnis von Gestalten und Ereignissen dem des Dramas invers entgegengesetzt ist. Die homerische Rede bedeutet nicht dasselbe wie die des Dramas. Sie ist nicht wie dort sozusagen innerlich auf die Personen bezogen, die sich in ihr darstellen, nicht in ihnen gegründet, sondern auf die Ereignisse ebenso ausgerichtet wie der Bericht des Erzählers selbst, zuletzt nichts anderes als eine besonders objektiv-sachliche Form dieses Berichts.

Dieser Sinn der epischen Rede, und der chronikalisch auf das Geschehen bezogene Charakter der epischen Darstellung überhaupt, verrät sich in einer sehr typischen Weise in der wiederholend erzählenden Form des Berichtes. Es werden eben berichtete Tatsachen wiederholt, wie etwa der Bericht des Achill an Thetis über die Ereignisse, die zu seiner Beleidigung geführt haben (Ilias I, 364 f.). Und mit denselben Worten, mit denen Kirke ihm den Auftrag gegeben, erzählt Odysseus, wie er das Totenopfer verrichtet hat, durch das er die Geister der verstorbenen Freunde aus der Unterwelt heraufbeschwört (Od. X, 16 f. und XI, 25 f.). Der Auftrag und die Ausführung des Auftrags sind beides Ereignisse, und zwar Ereignisse von gleichem Wert und Gewicht, von denen das eine gewissermassen nicht dadurch entwertet werden soll, dass es in funktionale Beziehung oder Abhängigkeit zum andern gesetzt wird, etwa durch eine verkürzend zusammenfassende Schilderung der Auftragsausführung unter hinweis auf das von Kirke Angegebene, oder auch nur durch eine Anknüpfung an den Auftrag in Nebensatzform: als ich, dem Auftrag gemäss, so und so verfuhr. Dies Beispiel aus der Odyssee ist besonders instruktiv, weil hier sowohl der Auftrag wie die Ausführung im Rahmen derselben Erzählung des Odysseus vor denselben Zuhörern, den Phäaken,

steht, also kein innerer Schichtwechsel der Handlung erfolgt ist, wie in dem oben angeführten Beispiel, wo es sich um von dem Dichter erzähltes Geschehen und Wiedergabe dieses Geschehens durch eine der epischen Personen handelt und eine wortgetreue Wiedergabe begründeter erscheint.

In diesem, wie man sagen kann, *horizontalen Aufbau,* dem ungeschichteten Neben- und Nacheinander der Ereignisse, darf man wohl eins der wesentlichen und typischen Merkmale des urepischen Stils sehen. Es besteht in, wenn nicht Mangel, so doch *äusserster Knappheit an beziehendem Verbinden* der Ereignisse und, im Zusammenhang damit, ihrer nüanzierend wertenden Schichtung und Zueinanderordnung. Oder genauer: die Beziehung, die zwischen den Ereignissen, sei es zwischen zwei Handlungen oder zwischen Handlung und Rede, besteht, wird sprachlich nicht ausdrücklich und damit nicht zum Bewusstsein gebracht. Und dies ist eins der innersten Merkmale für das, was schon Aristoteles als die Objektivität des homerischen Epos empfunden hat. Denn Beziehung zwischen Ereignissen bzw. Dingen setzen bedeutet, aus der blossen Sicht der Ereignisse oder Dinge um eine Stufe zurücktreten in die Sphäre der subjektiven Funktionen, durch die der Mensch — nach der kantischen Erkenntnistheorie — ja überhaupt erst die Aussenwelt als solche erkennt und gestaltet.

2.

Wenn wir nun sagten, dass die Knappheit an beziehendem Verbinden charakteristisch für das homerische Epos ist, so darf das nicht dahin missverstanden werden, dass seine Begebenheiten zusammenhanglos wären. Sie schliessen sich im Gegenteil mit höchster Folgerichtigkeit aneinander, und es erfährt etwa der Leser mit aller Klarheit, dass Achilles sich vom Streite zurückzieht, weil er beleidigt worden und wieder in den Kampf eingreift, weil Hektor ihm den Patroklos erschlagen. Durchaus aus Gründen und Gegengründen handeln und reden die Menschen, und es bedarf ja der Worte nicht, um diese Tatsache am Aufbau der Handlung in Ilias und Odyssee nachzuweisen. Uns kommt es hier auf etwas anderes an. Dass die Begebenheiten Zusammenhang haben,

kommt gewissermassen nicht auf das Konto des Dichters. Es gehört zum geschichtlichen Sein der hier erzählten und dem Dichter wie dem Leser (respektive dem Rhapsoden wie dem Hörer) aus der Sage bekannten Begebenheiten, dass sie so und nicht anders zusammenhängen, sich so und nicht anders abgespielt haben. Und die Form der Darstellung schmiegt sich gewissermassen getreu diesem so und nicht anders erfolgten Ablauf an. Der homerische Dichter lebt in dem, was ist oder war; auf den getreuen Bericht der Begebenheiten kommt es ihm an. Das was geschehen und als so Geschehenes bekannt ist, bedarf der Verknüpfung von seiten des Dichters nicht mehr. Die ursprüngliche Beziehung, in der Begebenheiten zueinander stehen, ist die *temporale*, die der Aufeinanderfolge. Dem naiven Bewusstsein ist nicht so sehr der innere Zusammenhang wie der Ablauf der Begebenheiten wichtig — wie das Kind, dem man eine Geschichte erzählt, nicht so sehr «Warum?» wie «Und dann? Was kam dann?» fragt. Und wenn wir die homerischen Epen auf die Beziehungen, in denen die Begebenheiten stehen, prüfen, so stossen wir überall als vorherrschende auf eben die temporale. Durch konjektionale Ausdrücke wie: nachdem, da, dann, sprach's und, darauf, jetzo, erfolgen die Verknüpfungen der Ereignisse und Reden. Und einmal auf diese Weise temporal angeknüpft, steht jedes Ereignis, und jede Stufe im Fortgang der Ereignisse, sozusagen für sich, im Vordergrunde da, und der Dichter greift nicht zusammenfassend oder die eine Begebenheit auf die andere nach rückwärts oder vorwärts beziehend zurück. Der horizontale, in der Zeit vorwärts strebende Aufbau ist in der Tat charakteristisch für den wesentlich chronikalischen Stil des Epos.

Dagegen kann nun der Einwand erhoben werden, dass die homerischen Epen sehr reich an Rückblicken von der jeweiligen Gegenwart der Handlung in die Vergangenheit sind, der Dichter also sehr wohl Begebenheiten aufeinander beziehe. Der wichtigste Beleg für diesen Einwand wäre Odysseus' grosse Erzählung von seinen in dem Augenblick seiner Erzählung vergangenen Abenteuern; aber ebenso auch etwa die die Jugendzeit Achills heraufbeschwörende Rede seines alten Erziehers Phönix (Ilias IX, 432 ff.) oder Odysseus'

Erinnerung an die Ereignisse zu Beginn des Kriegszugs, der nun schon um Jahre zurückliegt:

> Gestern war's, wie mir deucht, dass sich unsere Schiffe bei Aulis
> Sammelten, Böses zu bringen dem Priamus selbst und den
> Ringsher opferten wir den Unsterblichen . . . [Troern.
> usw. (Ilias II, 302 f.)

Der Beispiele für solche Rückschauungen liessen sich unzählige anführen, und sie scheinen, wie gesagt, der Behauptung zu widersprechen, dass der homerische Stil arm an beziehenden Verbindungen sei. Aber sehen wir genauer zu, so ist gerade die dichterische Form dieser Rückblicke und Vergangenheitsberichte ein neuer Beleg für die nahezu unbeteiligte Objektivität des homerischen Dichters, die der Methode des Dramatikers sehr nahe kommt. Denn es ist nirgends der berichtende Dichter, der diese Beziehungen herstellt, sondern sie machen einen Teil der von den Personen selbst gegebenen Erzählungen aus. Als solche aber bilden sie kleinere oder grössere Episoden oder Ereignisse für sich, die zwar an sich in mehr oder weniger enger Beziehung zum Ganzen der Handlung *stehen,* aber nicht als *vom Dichter* in diese Beziehung gebracht erscheinen. Die dramatische Form der Ich-Erzählung tritt hier als eine typische Form des epischen Stiles hervor, sie hat sich, als Erinnerungserzählung, in der Entwicklung des Romans bis in unsere Tage erhalten — in den meisten als ein Stilfehler, weil die Bewusstseinsstellung, für die der Roman Ausdruck ist, dieses objektivierenden Mittels der Darstellung nicht mehr bedarf, das meist so störende Unwahrscheinlichkeiten, nämlich ein Vergessen des Blickpunkts, der «Origo» des Ich, mit sich führt, dass der dichterische Aufbau dadurch empfindlichen Abbruch erfährt.[1]

Im homerischen Epos kann hinsichtlich der rückblickenden Ich-Erzählungen von einem solchen Stilfehler nicht die Rede sein. Nicht nur darum, weil sie mit Sparsamkeit verwendet und mit Ausnahme der grossen Odysseus-Erzählung kurze Episoden ausmachen, sondern auch und vielmehr, weil in ihnen der jeweilige Erzähler ganz auf die Ereignisse, Sach-

---

[1] Ein markantes Beispiel dafür ist E. Brontë, *Wuthering Heights.*

verhalte und Situationen gerichtet ist und nicht auf die Erlebnisse und Auffassungen der sie erlebenden Personen, sei es seiner selbst oder der Personen, von denen er berichtet. Die Ich-Erzählungen der homerischen Epen, sofern sie aus der Gegenwart der Handlung sich in entfernte Zeiten zurückwenden, bilden keine Ausnahme von der allgemeinen Form der epischen Rede, die wir als ein besonders objektivierendes Mittel der auf die Begebenheiten gerichteten chronikalischen Erzählungsweise des Epos erkannten. Ja, sie bestätigt diesen Charakter eben durch die Ausschaltung des Erzählers, der von sich aus diese Beziehungen nicht herstellt und keine Stellung zu ihnen nimmt.

3.

In der Betrachtung des Verhältnisses von Gestalten und Ereignissen als des thematischen Ausgangspunktes der epischen Darstellung ergab sich uns als der charakteristische Grundzug des epischen Stiles ein chronikalischer, d. h. auf den Bericht der Ereignisse ausgerichteter Charakter. Er beherrscht sowohl den Bericht des Erzählers wie auch die Reden — Dialoge, Selbstgespräche und Ich-Erzählungen — der Personen, und er ist als chronikalisch vor allem dadurch bestimmt, dass zum sprachlichen Ausdruck vorwiegend nur das kommt, was in Tun oder Reden der Personen sich im eigentlichen Sinne des Wortes «äussert», d. h. sichtbar-konkrete Objektivität gewinnt. Wir sagen hier *vorwiegend*, weil Ansätze, auch das schweigende Innendasein, die latent-unausdrückliche Stellungnahme und Erlebnisweise darzustellen, sich auch schon, wie gezeigt, im homerischen Epos finden. Und sie eben sind der Keim, aus dem sich im Laufe der Jahrhunderte die Form des Romans entwickeln kann, als die epische Form, die gewissermassen den Vorzug der epischen Dichtung vor der dramatischen zu voller Ausnützung bringt, den Vorzug ausschliesslich im Modus der Vorstellung zu existieren und das heisst, die Gestalt im Medium des Wortes gestalten zu können.

Aber dieser Vorzug, oder zunächst: diese Tatsache, entscheidet in erster Linie ja auch, was das reine Epos der ho-

merischen Form angeht, über seinen dem Drama diametral entgegengesetzten Charakter. Dass die Gestalten im Epos im Medium der Begebenheiten stehen, ist technisch nur durch den Modus der Vorstellung als der Form seiner dichterischen Existenz möglich. Denn die Begebenheiten, die das Thema des Epos sind, können nur als erzählte zur dichterischen Verwirklichung gelangen, weil die dichterische Verwirklichung der Begebenheit darin besteht, sie als in Zeit und Raum ausgedehnte zu veranschaulichen.

Dass das Epos an zeitliche und räumliche Beschränkung nicht gebunden ist, ist an sich ein Gemeinplatz, der erst eine spezifische Bedeutung für die Erkenntnis der epischen Darstellungsform erhält, wenn wir die Mittel untersuchen, mit denen diese zeiträumliche Ausdehnung veranschaulicht wird. Das Problem der Veranschaulichung ist das Grundproblem der epischen Stilisierung; denn es tritt eben nur dort auf, wo die gedichtete Welt im Bereiche der Vorstellung verbleibt und nicht, wie die des Dramas, auf wahrnehmbare Verleiblichung angelegt ist, nur dort also, wo auch die gegenständliche raumzeitliche Welt zu sprachlich dichterischer Verwirklichung gebracht werden soll.

Was die Veranschaulichung der *Zeit* angeht, so hat die Ästhetik sich meist damit begnügt, zu konstatieren, dass das Epos die Möglichkeit habe, seine Handlung über eine beliebig lange Zeit auszudehnen, und die Darstellung der Zeit wurde nur für das Drama zum Problem, weil man lange der irrtümlichen Meinung war, dass zwischen der Zeit der Handlung des Dramas und der seiner Aufführung eine Übereinstimmung hergestellt werden müsse, also zuletzt um des doppelten erkenntnistheoretischen Modus willen, unter dem das Drama steht. Die erkenntnistheoretische Homogenität der epischen Dichtung stellte in dieser Hinsicht kein Problem, denn der «nur» vorgestellten Handlung ist eine zeitliche Grenze nicht gesetzt. In welcher Weise aber der Ablauf der Zeit im Epos zur Verwirklichung, und damit zum Bewusstsein gebracht wird, ist nicht beachtet worden.

Dass dies nicht geschah, hat seinen guten Grund. Denn die Zeit ist, um mit Kant zu reden, die Anschauungsform des inneren Sinnes, wir sehen, oder besser, erleben die Zeit als

solche nicht, wir *wissen* sie nur: wir sind erlebend nur auf die *Ereignisse* eingestellt, die sich, wie wir sagen, in der Zeit vollziehen, während die Zeit selbst unserem Bewusstsein entschwindet, wir ihrer «vergessen». Aber es gibt Ereignisse, die mehr als andere eine Beziehung auf die Zeit haben und, umgekehrt, unseren Blick von ihnen selbst weg auf die Zeit lenken, die diese Ereignisse «zeitigt»: der Wandel von Tag und Nacht oder Helligkeit und Dunkelkeit, der Wechsel der Jahreszeiten, die Veränderung der Menschen, kurz die *Verwandlung,* die sich an der gegenständlichen Welt durch den Ablauf der Zeit selbst vollzieht. Denn wenn Kant sagt, dass der Begriff der Veränderung nur durch und in der Zeitvorstellung möglich ist, so ist auch das Umgekehrte richtig: dass nur durch den Vorgang der Veränderung die Zeit erlebt und, worauf es uns hier ankommt, in der Dichtung gestaltet werden kann. Die dichterische Veranschaulichung des Zeitablaufes an der Verwandlung ist nur in der epischen Dichtung möglich, und es ist an diesem Punkte, dass die dramatische Handlung an eine Grenze ihrer zeitlichen Ausdehnung kommt, — und dies trotz aller bühnentechnischen Künste, die die Illusion dieser Verwandlung hervorrufen können.

Es ist nun ein nicht unbedeutendes Kriterium für die Entwicklung des Romans aus dem Epos, in welchem Masse und Sinne die Zeit, in der sich die Begebenheiten vollziehen, zu dieser Form der Veranschaulichung gebracht wird: denn diese Veranschaulichung bedeutet zuletzt eine Besinnung auf die Zeit als der «Form des inneren Sinnes», d. h. aber als des subjektiven Korrelates der raumhaft-dinglichen Welt.

Im homerischen Epos fehlt diese Form der Zeitdarstellung nicht, aber sie wird nur in beschränktem Masse verwendet, beschränkt vornehmlich auf den Wechsel von Tag und Nacht, und fast stets in der stereotypen Wendung: «als die dämmernde Eos mit Rosenfingern emporstieg», sowie vor allem in der Odyssee: «Nieder tauchte die Sonn' und schattiger wurden die Pfade». Doch auch an den individueller den Wechsel der Tageszeiten illustrierenden Ereignissen, Handlungen und Situationen schildert der homerische Dichter den Fortgang der Begebenheiten in der Zeit: im ersten

Gesang der Odyssee etwa schwärmen die Freier «bis spät ankäme der Abend», geht Telemachos zur Ruhe, indem Eurykleia, die alte Pflegerin, ihn «mit brennenden Fackeln» begleitet und er «durchruht die Nacht», um am andern Morgen, «als die dämmernde Eos mit Rosenfingern emporstieg», vom Lager zu springen und sich zu kleiden (Od. I, 426 ff). Oder es berichtet Odysseus, wie «die ambrosische Nacht kam» und er schlief bis zum Abend des anderen Tages, als die Sonne schon wieder niedersank. Die Unterbrechung der Taten und Begebenheiten durch Nacht und Schlaf, das zur Ruhe Gehen und Erwachen, ist in der Tat ein häufiges Motiv der homerischen Dichtung, und zweifellos wird sich der Leser dadurch der abrollenden Zeit bewusst, in der sich die Geschichten ereignen.

Aber bei diesem Motiv bleibt auch das homerische Epos in der veranschaulichenden Bewusstmachung des zeitlichen Ablaufes stehen. Und wenn wir dies Motiv im Zusammenhang der Gesamtdarstellung ansehen, so ist zu bemerken, dass sein dichterischer Stellenwert, seine darstellerische Bedeutung nicht so sehr auf die Veranschaulichung des Zeitablaufs abzielt als vielmehr auf die Schilderung des Lebens der Menschen selbst. Dies erschliesst sich aus der stereotypen Wiederkehr des Motivs, das hierin in einer Ebene steht mit den ebenso stereotypen Motiven der Zubereitung, Auftischung und Einnahme der Mahlzeiten, wie z. B.:

Auch die Schaffnerin nun, die ehrbare, legte Brot vor
Manches Gericht zufügend und gern mitteilend vom Vorrat

oder, noch häufiger wiederkehrend:

Und sie erhoben die Hände zum lecker bereiteten Mahle.

Das Schlafengehen und Aufstehen gehört zu den Verrichtungen der Menschen wie das Kleiden und Essen und ist als solches Gegenstand der epischen Darstellung. In der Tat ist der epische Stil, was das Korrelationsverhältnis von Zeit und Begebenheit angeht, so primär auf die Begebenheit gerichtet, dass die Zeit selbst ihm nicht eigentlich thematisch wird, das aber heisst, die Wandlung und Entwicklung des mensch-

lichen Lebens in der Zeit oder gar durch die Zeit nicht in den Bereich seiner Darstellung gehört.

Dies wird besonders deutlich, wenn man sich auf den Aufbau der beiden homerischen Epen besinnt. Ihre eigentliche Handlung umfasst eine relativ kurze Zeit: einen Abschnitt aus dem zehnjährigen Kampfe um Troja, die letzte Etappe der langjährigen Irrfahrten des Odysseus, und analytisch, in rückschauenden Bemerkungen, oder, wie im Falle des Odysseus, in ausführlichen Erzählungen werden die vergangenen Begebenheiten zur Kenntnis gebracht. Sehr charakteristisch aber ist es, dass dies niemals durch den Erzähler, sondern die epischen Personen geschieht, denn das bedeutet, dass, wie im Drama, diese *als* vergangen berichteten Begebenheiten und Zeitabläufe keine funktionale Bedeutung für den gegenwärtigen Stand der Dinge, den gegenwärtigen Zustand der Menschen mehr haben — wir erleben sie nicht in dem Gange und Ablauf der Entwicklung ihres Lebens und ihrer Schicksale, sondern an einem Punkte ihres Daseins, in bestimmten gegebenen Zuständen und Verhältnissen, und selbst als bestimmte, umrissene, sozusagen unveränderliche Erscheinungen. Georg v. Lukacs hat diese Entwicklungslosigkeit der epischen Gestalten im Auge, wenn er bemerkt, dass die Zeit in der Epopöe keine Realität, keine Dauer habe, die Menschen und die Schicksale von ihr unberührt bleiben. «Die Helden erleben die Zeit innerhalb der Dichtung nicht. Nestor *ist* alt wie Helena schön *ist*».[1] Diese Beobachtung wird erst richtig, wenn wir, wie gesagt, das Verhältnis der von den Personen als vergangen berichteten Zeit und Begebenheiten zu ihrer jeweilig gegenwärtigen Situation ins Auge fassen. Denn sonst ist es gerade hinsichtlich des Altseins Nestors nicht ganz richtig, dass die Menschen die Zeit innerhalb der Dichtung nicht erleben. Nestor gerade besinnt sich in seiner grossen Rede im 11. Gesange der Ilias auf den Unterschied seines Alters zu seiner Jugend und ruft sich jene so lang entschwundene Zeit ins Gedächtnis, wo auch er ein starker Held war, der niemals wie Achill sich vom Kampfe ferngehalten hätte:

---

[1] Lukacs, *Die Theorie des Romans*, Berlin 1920, S. 127/28.

Nicht ja besteht mir
Kraft, wie vordem sie gestrebt in den leichtgebogenen Gliedern,
Wär ich so jugendlich noch und ungeschwächten Vermögens
Wie als einst der Eleier und Pylier Fehde sich anspann
Über den Rinderraub, da ich den Itymoneus warf
. . . . . .

Zweifellos erlebt hier Nestor die Zeit, aber er erlebt sie als vergangen, und sie hat keine Funktion für den Gang der epischen Handlung und die Gestalt des Nestor selbst. Die Menschen werden im Epos nicht als sich wandelnd in der Zeit gesehen. Und das hängt zuletzt damit zusammen, dass der Blick des Epikers nicht auf die Menschen selbst, sondern auf die Begebenheiten gerichtet ist, in denen sie eine Rolle spielen. Die Zeit selbst wird thematisch erst in einer Epoche, die den Sinn der Dichtung nicht mehr in dem Bericht der Begebenheiten, sondern in der Deutung des menschlichen Daseins sieht. Diese mit dem Sinne des Daseins verknüpfte Zeit, die in der Wandlung und Veränderung der Lebensercheinungen im weitesten Sinne «erscheint», nennen wir die *existentielle* Zeit. Hat aber die Zeit überhaupt keine Funktion im epischen Stil? Es wurde oben erkannt, dass gerade die temporale Verknüpfung der Begebenheiten die wesentlichste Beziehung ist, die der epische Dichter herstellt. Und in der Tat haben wir die existentielle Zeit, die Zeit des Menschen, zu unterscheiden von der Zeit der Begebenheiten, der *chronologischen* Zeit, die den blossen Ablauf, Fortgang, das Nacheinander dieser Begebenheiten angibt. Im Epos waltet die chronologische Zeit, und für ihre sprachlich-dichterische Darstellung ist es charakteristisch, dass sie vorwiegend mit begrifflichen Mitteln erzählt oder einfach fixiert wird: durch Zeitkonjunktionen- und adverbien wie dann, darauf, nachdem, als usw., wobei auch noch die stereotypen Bilder des homerischen Epos (als die dämmernde Eos . . .) als begriffliche Fixierung aufgefasst werden können.

Die chronologische Zeit ist die ursprüngliche und natürliche Zeitvorstellung des epischen Stiles, unmittelbar zusammenhängend mit dessen chronikalischem Grundcharakter, der derjenige der temporalen Verknüpfung der Ereignisse ist. Die temporal-chronologische Verknüpfung, die

mehr begrifflich fixiert als veranschaulicht oder verbildlicht wird, erhält sich durch die Jahrhunderte als eine Grundlage der erzählenden Dichtung und verschwindet auch in der Moderne nicht völlig aus ihr — wenn sie auch hier weitgehend in die existentielle Zeit umgewandelt, «verdichtet» und als solche veranschaulicht ist.

4.

Die Darstellung oder die Erzählung der Zeit bildet jedoch eine mehr unbewusste Komponente des epischen Stils, die nicht handgreiflich an der Oberfläche liegt. Sie ist so unmittelbar mit der Erzählung der Begebenheiten, die sich ja nicht anders als im Ablauf der Zeit vollziehen, mitgegeben, dass auf sie der Erzähler — nicht nur der antike, sondern auch der moderne — im allgemeinen nicht mit besonderer gestaltender Bewusstheit eingestellt zu sein pflegt.[1]

Anders verhält es sich mit dem Raume. Das Raumbewusstsein, die «Anschauungsform des äusseren Sinnes» verifiziert sich unmittelbarer an den sichtbaren Erscheinungen der Aussenwelt, und wenn auch im kritisch-philosophischen Sinne die gegenständliche Welt in demselben Masse zeitlich wie räumlich bestimmt ist, so ist doch die räumliche Auffassung primärer und unmittelbarer als die zeitliche, wird der Begriff des «Gegenstandes» dem naiven Bewusstsein doch durch seine Stellung im Raume bestimmt. An den Raum und die Dinge, die ihn erfüllen, knüpft sich die natürliche Anschauung der Aussenwelt, und wir wiesen soeben darauf hin, dass auch die Zeit zur eigentlichen Veranschaulichung erst durch ihre «Erscheinung» oder Wirkung an den Dingen gelangt.

Die Darstellung und Beschreibung der Aussenwelt, der Räume und Örtlichkeiten, an und in denen sich die Begebenheiten zutragen, gehört denn auch von je zum natürlichen Bestande des epischen Stoffes, und erst hier wird der Begriff der Veranschaulichung eigentlich prägnant und bedeutungsvoll. Das homerische Epos ist reich an Schilderungen der

[1] Wo es geschieht, wie etwa bei Proust oder Thomas Mann, haben wir es denn auch mit einer besonders erkenntnis-«kritischen» Erfassung des Daseinssinnes zu tun.

Dinge und Örtlichkeiten, und über die «Anschaulichkeit», mit der das geschieht, hat es ja stets nur eine Stimme gegeben. Lessing hat in berühmten Ausführungen zu ermitteln versucht, worin die Anschaulichkeit der homerischen Raum- und Dingdarstellung besteht. Es lohnt sich, seine Theorie und die Beispiele, durch die er sie erhärtet, näher anzusehen, weil der Fehler, der in ihr steckt, das Problem der Veranschaulichung überhaupt und der des homerischen Epos im besonderen, schärfer hervortreten lässt.

Lessing geht bekanntlich davon aus, dass das Medium der Dichtung «artikulierte Töne in der Zeit» seien und schloss daraus, dass der Gegenstand der Dichtung die in der Zeit fortschreitende Handlung sei — im Unterschied zur Malerei, die nebeneinander im Raume befindliche Dinge resp. Teile von Dingen darstelle. Sofern in der Dichtung auch Dinge geschildert werden, geschieht das oder sollte es «andeutungsweise durch Handlungen» geschehen. In der Technik der homerischen Dingdarstellung glaubt Lessing diese Theorie bestätigt zu finden. Sehen wir uns daraufhin eins der Beispiele an, auf die Lessing besonderes Gewicht legt, die Schilderung von Agamemnons Szepter (Ilias II, 100 f.):

Da erhob sich der Held Agamemnon
Haltend den Königsstab, den mit Kunst Hephästos gebildet;
Diesen gab Hephästos dem waltenden Zeus Kronion;
Hierauf gab ihn Zeus dem bestellenden Argoswürger;
Hermes gab ihn, der Herrscher, dem Rossebändiger Pelops;
Wieder gab ihn Pelops dem völkerweidenden Atreus;
Dann liess Atreus ihn sterbend dem lämmerreichen Thyestes.
Aber ihn liess Thyestes dem Held Agamemnon zum Erbteil,
Viel Eilande damit und Argos' Reich zu beherrschen.

«Statt einer Abbildung gibt Homer uns die Geschichte des Szepters», sagt Lessing, «. . . so kenne ich endlich dieses Szepter besser, als es mir der Maler vor Augen führen oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern können.» Lessing hätte kein inadäquateres Beispiel für die Theorie epischer oder selbst der spezifisch homerischen Dingdarstellung wählen können. Es ist freilich richtig, dass das Szepter hier nicht als ein so oder so beschaffenes Ding, sondern als ein Objekt mehrerer Handlungen vorgeführt wird. Aber *will* auch der

Dichter hier die Sache als solche beschreiben? Nein, er will nur von der Würde erzählen, die sie ihrem Besitzer verleiht. Auf das Szepter als Symbol dieser Würde, aber nicht als ein anschaulich zu machender Gegenstand kommt es ihm an in diesem Zusammenhang, und als Gegenstand selbst kennen wir das Szepter keineswegs besser als es der Maler vorzuführen vermag; wir wissen nicht, wie es aussieht, sondern wir erfahren etwas ganz anderes von ihm als es in der Darstellung des Malers in die Erscheinung treten kann.

Ein anderes Beispiel Lessings scheint auf den ersten Blick seiner Theorie genauer zu entsprechen, die Szene (Il. II, 41 ff.), in der Agamemnon sich vom Lager erhebt und seine Kleider anlegt:

Jetzt erwacht' er vom Schlaf, noch umtönt von der göttlichen Stimme,
Setzte sich aufrecht hin und zog das weiche Gewand an,
Sauber und neugewirkt, und warf den Mantel darüber,
Unter die glänzenden Füss' auch band er die stattlichen Sohlen,
Hängte sodann um die Schulter das Schwert voll silberner Buckeln,
Nahm auch den Königsstab, den ererbten, ewiger Dauer,
Wandelte dann zu den Schiffen der erzumschienten Achaier.

«Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen», kommentiert Lessing, «so muss sich der König vor unseren Augen seine völlige Kleidung Stück für Stück umtun. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malt.» Aber führt hier wirklich der Dichter die Handlung des Bekleidens vor, um die Kleider zu zeigen und zu schildern? Dienen hier nicht eher umgekehrt die Kleider dazu, die Handlung darzustellen, auf die es ankommt: nämlich die Ausführung der göttlichen Botschaft, die Agamemnon soeben im Traume empfangen, indem er erwacht, sich erhebt, ankleidet und zu den Schiffen eilt? Wo der Dichter auch auf die Kleider sein Augenmerk richtet, und zwar im Vorübergehen und um der Szene Leben und Farben zu geben, geschieht es durch die bestimmenden Adjektive: das weiche, saubere Gewand, die stattlichen Sohlen, das Schwert mit silbernen Buckeln. Die Verben aber: band, warf, hängte, nahm charakterisieren nicht die Dinge,

sondern die Aktionen, die Agamemnon vornehmen muss, um den Auftrag ausführen zu können. — Lessing kommt zu dieser fehlerhaften Bestimmung anschaulicher Dingdarstellung, weil sein Ansatz falsch ist, er nämlich ausgeht vom sinnlichen Sprachphänomen, den artikulierten Tönen in der Zeit, in der Voraussetzung, dass eine Dichtung ein Kunstwerk der *Rede* sei. Er sieht an dem Umstand vorbei, dass das Medium der Dichtung nicht das Laut- oder Gesichtsphänomen des Wortes, sondern die *Bedeutung* des Wortes, der Begriff resp. die im Begriffe verfestigte Vorstellung ist. Er verwechselt den phsychologisch-physischen, zeitlich messbaren Vorgang des Hörens oder Lesens mit der durch diesen Vorgang erweckten Vorstellung. Ich kann die Zeit messen, die ich brauche, um die Verse Il. II, 41—47 aufzunehmen, nicht aber die Zeit, die der in ihnen geschilderte Agamemnon braucht, um seine Kleidung anzulegen. Die Zeit, die wir brauchen, um die Worte oder «Töne» der Dichtung aufzufassen, gehört in die Dichtung und auch in das Erlebnis der Dichtung so wenig hinein wie die Zeit, die ich betrachtend vor einem Gemälde verbringe, in dieses selbst. Die vorgestellte Zeit unterliegt den Gesetzen der sinnlichen Wahrnehmung nicht; sie ist *gedacht*, durch Begriffe angegeben oder auch durch anschauliche Mittel zum Erlebnis gebracht, und es beruht auf der Anwendung dieser Begriffe oder Anschauungen, ob die Vorstellung von Sukzession oder Simultaneität erweckt wird. Lessing schiebt Homer einen falschen Grund unter, wenn er behauptet, dass dieser, um dem Gesetze der Aufeinanderfolge in der Zeit zu genügen — «weil das Coexistierende des Körpers mit dem Consekutiven der Rede dabei in Collision kommt» — Gegenstände mit Hilfe von an ihnen ausgeführten Handlungen darstelle. Denn da die «natürliche» Zeit überhaupt ausgeschaltet ist, wenn ich mich in die vorgestellte Welt der Dichtung versenke, so «kollidiert» sie ebensowenig mit einer statischen Beschreibung eines Gegenstandes wie sie mit «Bewegungen» sich in Harmonie befindet. Und in der Tat weist das homerische Epos sehr viele Dingbeschreibungen auf, die als statische bezeichnet werden mögen, weil sie in keiner Verbindung mit Handlungen stehen, die an ihnen vorgenommen oder

durch die sie nach Lessings Meinung geschildert, veranschaulicht würden.

Denn wie der Sonne Glanz umherstrahlt, oder des Mondes,
Strahlte des hochgesinnten Alkinoos' ragende Wohnung,
Wänd' aus gediegenem Erz erstreckten sich hierhin und dorthin,
Tief hinein von der Schwelle, gesimst mit der Bläue des Stahles.
Eine goldene Pforte verschloss inwendig die Wohnung.
Silbern waren die Pfosten, gepflanzt auf eherner Schwelle,
Silbern war auch oben der Kranz, und golden der Türring.
(Od. VII, 84 f.)

Und auch das berühmteste Beispiel für die Anschaulichkeit homerischer Dingbeschreibung, das Lessing ebenfalls für einen Beweis seiner Theorie gehalten hat, der Schild des Achilles, ist eine statische Beschreibung. Hier schildert der Dichter, was alles auf dem Schilde zu sehen ist, und zwar werden diese Bilder nicht dadurch anschaulich, dass Hephästos sie schuf, sondern durch die Schilderung dessen, was sie darstellen: Städte mit Hochzeitszügen, tanzenden Jünglingen und Volksversammlungen; oder man sieht, wie auf einem Felde die Schnitter mähen, die Garben fallen und gebunden werden, oder wie Jünglinge und Mädchen im Reigen tanzen. Freilich wird jedes Bild eingeleitet mit den Worten: darauf schuf er, aber keineswegs wird dadurch, wie Lessing meint, der Gegenstand, den wir kennen lernen sollen, in Handlungen, die Handlungen des Hephästos, aufgelöst. Die Wiederholung dieser Worte ist gewissermassen nur eine Erinnerung daran, dass wir es hier mit *Bildern*, einem Werke der Kunst zu tun haben, was der Leser sonst leicht über der lebendigen Schilderung des Inhaltes dieser Bilder vergessen könnte. Der Schild des Achilles ist allerdings ein prägnantes Beispiel für den Gestaltungssinn des homerischen Epos, aber nicht für die Sukzessionstheorie Lessings. Der logische Fehler Lessings, der ihn den Gestaltungssinn Homers missdeuten lässt, beruht, wie gesagt, auf der Verkennung des Vorstellungsmodus der epischen Dichtung, in dem das eigentliche Anschauungsproblem steckt. Der vorgestellte Gegenstand wird anschaulich durch eine *Eigenschaft*, die von ihm ausgesagt wird, oder allgemeiner: durch den *adäquat-prägnanten Begriff*, durch den er bestimmt, bezeichnet

wird. Das Gewand des Agamemnon wird, wie oben erwähnt, nicht dadurch anschaulich, dass er es anzieht, sondern dadurch, dass es weich, sauber, neugewirkt genannt wird, der Schild nicht dadurch, dass er ihn umhängt, sondern durch die silbernen Buckeln. Die Verben aber, das Anziehen, Werfen, Binden, Hängen, Schnallen dienen ihrerseits zwar nicht der Veranschaulichung der Dinge, wohl aber der der ganzen Szene, der sie ihre Lebendigkeit und Bewegtheit, und das ist eben *ihre* Anschaulichkeit, geben.

Wir sind an dem Punkte, die spezifisch homerische Weise der Veranschaulichung ins Auge fassen zu können. Welcher Art sind die adäquat-prägnanten Begriffe, die die Funktionen der Anschaulichkeit ausüben? Diese Frage ist mehr als jede andere geeignet, den Gestaltungssinn des epischen Stils aufzudecken. Denn im Gebrauch der Begriffe, durch die Gegenstände, resp. Sachverhalte bezeichnet werden, verrät sich deutlicher als in den andern Erzählungsformen die Haltung des dichtenden Subjekts der gedichteten Welt gegenüber, und damit zuletzt der *Sinn*, aus dem heraus diese Welt überhaupt entworfen, geschaffen ist. Die Beobachtung der adäquat-prägnanten oder charakterisierenden Begriffe gibt wichtige Aufschlüsse über den Wandel in der Einstellung des dichtenden Subjekts, der den Roman als Ausdrucksform eines anderen Lebenssinnes hervorbringt.

Es ist zunächst allgemein festzustellen, dass die homerische Dichtung sehr reich an gegenstandscharakterisierenden Begriffen, und zwar in der Mehrzahl Adjektiven oder attributiven Gerundialbildungen ist. Kaum ein Gegenstand — Ding oder Person — steht ohne Attribut, ja *sein* Attribut: hurtige oder stampfende Rosse, prangende Rüstung, dunkele (geräumige, gebogene) Schiffe, glänzende Füsse, stattliche Sohlen, strahlender Helm, erzblinkende Lanzen, kunstreich prangende Zügel, prächtiger Leibrock, schöngeflochtene Körbe, salzige Meerflut, Schwert mit silbernen Buckeln — um nur einige der adjektivischen Bestimmungen zu nennen, die uns als typisch homerisch bekannt sind.

Welcher Art ist diese Anschaulichkeit? Oder, um dieselbe Frage anders zu stellen, wie verhalten sich die bestimmenden Adjektive zu den Substantiven, denen sie verbunden

sind? Wenn wir uns darauf besinnen, welche eigenschaftlichen Aussagen uns einen Gegenstand besonders anschaulich vergegenwärtigen, so werden wir sowohl solche ausschalten, die dem Gegenstande wesens- oder artmässig zugehören, als auch die, die eine sehr allgemeine, auf eine sehr grosse Anzahl von Gegenständen zutreffende Bestimmung von ihm ausmachen: grüne Blätter, eine schöne Hand. Lebendiger oder «individueller» veranschaulichend sind solche Bestimmungen, die dem Gegenstande gewissermassen von ungefähr, oder auch eben nur diesem und keinem anderen Gegenstande angehören: herzförmige Blätter, eine schmale Hand. Am unmittelbarsten aber erleben wir einen Gegenstand in der Vorstellung, wenn eine oder mehrere Einzelheiten von ihm ausgesagt werden, durch die er als ein sozusagen uniker, unverwechselbarer, in höchstem Masse individueller vor unserem Auge steht, prägnant charakteristische Begriffe wie in einer solchen, aufs Geratewohl einem berühmten modernen Roman (Tolstojs Krieg und Frieden) entnommenen Schilderung: «Sie hatte einen leichten Schatten auf ihrer kleinen Oberlippe, die ein klein wenig zu kurz war». In logischer Hinsicht handelt es sich ja hier um nichts anderes als um das Verhältnis von Umfang und Inhalt des Begriffes: je grösser der Umfang oder je allgemeiner der Begriff, umso kleiner d. i. umso weniger spezialisiert sein Inhalt. Insofern der Begriff resp. das Wort der sprachliche Ausdruck einer Vorstellung ist, bedeutet das für die Anschaulichkeit der Vorstellung, dass sie umso genauer oder lebendiger ist, je spezialisierter die bestimmenden Begriffe sind, in denen sie sich verfestigt und sprachlich mitgeteilt wird.

Wenn wir die homerische Begriffsbildung und damit die homerische Anschaulichkeit mit der einer modernen Dichtung vergleichen, so bestätigt sie eine Bemerkung Sigwarts, dass «im Individuum wie in der Sprache das Allgemeine früher als das Spezielle» sei, «so gewiss die unvollständigere und unbestimmtere Vorstellung früher ist als die vollständige» [1]. Hier ist nicht nur der Gang der sprachlichen Entwicklung angedeutet, sondern in eins damit die Veränderung

[1] *Logik* I, 58. 4. A., Tübingen 1921.

und Entwicklung in der Einstellung des Menschen der Welt der Objekte gegenüber.

Wenn man die homerischen Attribute unter diesem Gesichtspunkt ansieht, so ist festzustellen, dass der Grad individualisierender Charakterisierung, den sie erreichen, begrenzt ist. Die weitaus grösste Gruppe der eigenschaftlichen Aussagen ist von so allgemeiner Natur, dass sie auf beliebige andere Gegenstände zutreffen: prangende Rüstung, stattliche Sohlen, glänzende Füsse, prächtiger Leibrock, schimmernder Teppich. Eine um einen Grad stärkere Individualisierung bezeichnet die sehr grosse Gruppe von Adjektiven, die die Dinge durch eine ihnen spezifisch zugehörige Eigenschaft, ihre Farbe, stoffliche Beschaffenheit oder sonst eine nahe mit ihrer Art verbundene Qualität, benennen: eherner Harnisch, wollenes Gewand, silberne Buckeln, goldene Spangen, buntdurchschimmerter Gürtel, dunkele (auch geräumige) Schiffe, flatternder Helmbusch, hurtige oder stampfende Rosse, erzblinkende Lanzen, salzige Meerflut. — Die attributiven Bestimmungen dieser beiden Gruppen machen zwar eine wesentliche oder besser wesensmässige Eigenschaft der jeweiligen Dinge namhaft, aber keine solche, die uns diese Dinge zu deutlicher, anschaulicher Vorstellung bringt. Denn diese Eigenschaften sind entweder so allgemein oder so zusammenfallend mit der Substanz der Sachen selbst, dass diese Sachen sozusagen kein persönliches, differenziertes Gesicht erhalten. Diese Erscheinung aber verrät uns etwas Wesentliches und Bedeutsames über das Welterlebnis der Epoche, die die Grundform der epischen Dichtung des Abendlandes schuf. Die Allgemeinheit, Direktheit und Undifferenziertheit der Dingbeschreibungen ist ein Ausdruck für die natürlich-naive Haltung des Ich der gegenständlichen Welt gegenüber. Das Ich erlebt die Dinge unreflektiert, sozusagen *als* solche. Ihre Beschreibung resp. veranschaulichende Darstellung erfolgt in spezifisch «sachgemässen», das will sagen der Sache selbst nahestehenden Begriffen, die anzeigen, dass das erzählende Ich keine besonderen Anstrengungen macht, das *Wesen* der Sache zum Ausdruck zu bringen. Denn sobald es das tut, wendet es in demselben Masse, in dem sein Blick auf die zu beschreibende Sache gerichtet ist,

den Blick gewissermassen auch «zurück» in sein *Erlebnis* der Sache, hier nach den Begriffen suchend, die geeignet sind, die Sache möglichst adäquat, und das heisst eben nichts anderes als seinem Erlebnis entsprechend, zu beschreiben. In dem Masse, in dem das Ich dazu fortschreitet, sich selbst als erlebend von der erlebten Welt zu unterscheiden, in dem Masse also, in dem das Selbstbewusstsein des Menschen zum Problem und Erlebnis wird, profiliert sich korrelativ auch das Erlebnis der Welt und wird damit in der sprachlich-dichterischen Gestaltung reicher, nüanzierter — eine Entwicklung, die in der Geschichte der Dichtung ihren Weg über die Lyrik genommen hat. Keine Dichtungsform aber zeigt den Fortgang dieser Entwicklung deutlicher als die epische, denn in keiner nimmt die «sachliche» Darstellung der Aussenwelt einen breiteren Raum ein als in ihr.

Die dingbestimmenden Attribute können also einen Schlüssel abgeben für die Einsicht in den tief mit der Weltauffassung des Dichters verbundenen Gestaltungssinn der Dichtung. Was das homerische Epos angeht, so erweisen sie sich entweder als so allgemein oder als so mit der Sache selbst gegeben, dass ihre individualisierend veranschaulichende Kraft keinen hohen Grad erreicht. Das zeigt sich auch gerade dann, wenn der Dichter durch Hinzufügung eines Adverbs die sachliche Beschaffenheit oder Eigenschaft eines Gegenstandes näher zu bestimmen sucht, also gewissermassen «kritisch» um einen Schritt weiter von der Sache zurück in sein subjektives Erlebnis von der Sache tritt. Denn es ist dann fast stets der allgemeine Begriff «schön», der adverbial hinzugefügt wird; schöngebordete Schiffe, schöngeflochtene Körbe, schöngegürtete Weiber, die schöngelockte Athene u. a. m. — eine Erscheinung, die sich lange in der epischen Dichtung erhält, in der die schönen Dinge oder Menschen nicht anders als durch den Begriff «schön» als schön veranschaulicht werden.

Was nun das homerische Epos angeht, so hängt mit dieser allgemein-sachbezogenen Charakterisierung der *epithetische* Charakter, den sie in vielen Fällen annimmt, nahe zusammen. Die Attribute werden stehend — d. h. sie verschmelzen mit dem Substantiv nun völlig zu einem Begriff — und,

— was sehr typisch ist — treten auch dort auf, wo es gerade auf *dies* Attribut eigentlich nicht ankommt und ihre ursprünglich veranschaulichende Funktion damit gleich Null wird.

Here schauete nun ... und sie erkannte
Schnell den Schaltenden dort in der *männerehrenden* Feldschlacht (Il. XIV, 153/54)

oder:

... bis er naht den *schöngebordeten* Schiffen (Il. XI, 193)

oder, häufig wiederkehrend:

Setzte sich nun auf den Gipfel des *quellenströmenden* Ida (XI, 183)

Die epithetische Bestimmung aber erreicht bekanntlich ihr Höchstmass in der Charakterisierung der Personen. Und im Zusammenhang der Probleme, um die es sich überhaupt dreht, gewinnen die Epitheta gerade in dieser Hinsicht Interesse. Denn bei den Epitheta der Personen handelt es sich nicht mehr um Dingveranschaulichung, sondern um den Versuch, das innere Wesen, die Charaktere der Menschen zum Ausdruck zu bringen.

Wir sahen früher, dass dies weitgehend durch die dramatische Dialogisierung und die dadurch bewirkte Objektivierung geschieht. Wo aber Homer selbst mit *seinem* Worte stellungnehmend und, wie man schon hier sagen kann, interpretierend seine Personen charakterisiert, dient ihm als Mittel, und zwar als nahezu einziges Mittel, das Epitheton. Das Epitheton macht *eine*, und zwar eine allgemein bekannte Eigenschaft der Person namhaft: der göttliche Achilleus, der mutige Renner Odysseus, oder der erfindungsreiche, der erhabene, der weise, der edle Odysseus, der gerenische reisige Nestor, der Völkerfürst Agamemnon, der helmumflatterte Hektor, die sinnige Penelopeia, der verständige Telemachos. Wiederum ist es typisch für diese Epitheta, dass sie gewissermassen wahllos dem Namen beigegeben werden und damit auch in Zusammenhängen auftreten, für die gerade diese Eigenschaft bedeutungslos ist, etwa: «Eilend ging er zum Hause, der göttergleiche Odysseus», «Die hochgesinnten Epeier standen bereits um die Stadt, sie hinwegzutilgen verlangend» (Il. XI, 731). «Lächelnd erwiderte drauf der erfindungsreiche Odysseus».

Diese epithetische Charakterisierung der Personen ist der deutlichste sprachliche Ausdruck für die Tatsache, dass dem epischen Dichter die menschlichen Gestalten nicht als solche von Bedeutung sind. Das Epitheton benennt sie, aber es macht sie nicht eigentlich plastisch und «wirklich». Der Strom der Geschehnisse reisst sie gewissermassen immer wieder von unseren Augen fort; der Blick, das Interesse des Lesers haftet nicht an ihnen, sondern an den Begebenheiten, in denen sie wirksam sind. Dass, wie wir oben zeigten, in dem Verhältnis von Ereignissen und Gestalten diese Funktionen der ersteren sind, und nicht umgekehrt, drückt sich auch am stehenden Beiwort aus, das der Gestalt einen mehr begrifflich nominellen als wirklich existentiellen Sinn gibt, — so dass auch von der im engeren Sinne sprachlich-grammatischen Sicht her sich bestätigt, was wir von verschiedenen Gesichtspunkten aus erkennen zu können glaubten, dass der Grundcharakter des Epischen *chronikalisch* ist, d. h. bezogen auf den Bericht der Begebenheiten. Das Chronikalische wird hier als Gegensatz zum Existentiellen gesetzt. Im Deutschen meint man (unabhängig von der «Existenzphilosophie»), eine besondere Art von Dasein, wenn man das Fremdwort «Existenz» anwendet: das spezifisch menschliche Dasein, das als solches unterschieden ist von dem blossen Sein der übrigen gegenständlichen Welt. Man wird hier einwenden, dass auch die homerischen Begebenheiten, ja eben Begebenheiten überhaupt, dem spezifisch menschlichen Leben zugehören und insofern existentieller Bedeutung nicht entbehren. In der Tat ist der Bedeutungsgehalt des unter dem existentiellen Dasein Verstandenen nicht völlig erschöpft, wenn wir es als das spezifisch menschliche Dasein bezeichnen. Es liegt zutiefst im Sinne dieses Begriffes, dass das Menschliche als solches zum *Thema* und Problem wird, und das heisst für die Dichtung, dass sie im Bewusstsein des Sinnes lebt, den menschliches Dasein in sich birgt, ja der allein durch menschliches Dasein verwirklicht werden kann, und diesen Sinn *deutend gestaltet* und *gestaltend deutet*. Wenn in der Dichtung die menschliche Gestalt so ganz im Rahmen der Begebenheiten steht, in ihren Strom gleichsam aufgenommen wird, wie im homerischen Epos, dann ist der Gestaltungswille des Dichters *nicht*

auf die Bedeutung gerichtet, den die Begebenheiten für das Dasein, die Existenz dieser Menschen haben — so wenig wie die Geschichte in ihrem rein chronikalischen Sinn die Menschen im Blickpunkt hat, die die berichteten Ereignisse so oder so erleben.

5.

Wenn wir aber den Grundcharakter des homerischen Epos chronikalisch nennen, so darf diesem Begriff nicht die Bedeutung *begrifflich* berichtender Erzählung unterlegt werden, wie sie der Geschichtsschreibung eigentümlich ist. Er bezeichnet nichts als den Vorrang der Begebenheit vor der menschlichen Gestalt, welcher Vorrang sich als solcher sehr lange als Grundsubstanz der erzählenden Dichtung erhält. Aber was die dichterische Darstellung der Begebenheiten angeht, so hat nun allerdings gerade Homer einen Grad der Anschaulichkeit erreicht wie kein Epiker nach ihm. Dinge und menschliche Gestalten stehen im Dienste der Veranschaulichung der Begebenheiten, wie wir in umgekehrter Deutung der Lessingschen These am Beispiel der Bekleidungsszene Agamemnons gezeigt haben. Anschaulichkeit ist bei Homer weitgehend identisch mit Bewegung, Dasein ist ihm bewegtes Leben, lebendige Bewegtheit, äusseres Tun, Geschehen, Sich-ereignen. Wo, wie beim Schild des Achilles, wirklich ein Ding anschaulich gemacht werden soll, lösen sich die Bilder so in «wirkliche» Begebenheiten oder lebendige Situationen auf, dass der Rahmen der Bildbeschreibung gesprengt wird und in Historieerzählung übergeht, wie z. B.:

Zankten sich dort denn heftig zwei Männer und haderten wegen der Sühnung
Um den erschlagenen Mann. Es beteuerte dieser dem Volke,
Alles hab er bezahlt; ihm leugnete jener die Zahlung.
Beide sie wollten so gern vor dem Kundigen kommen zum Ausgang (Il. XVIII, 499)

oder auf dem Erntebild:

Mitten auch ging ein Knab' in der Schar, aus klingender Leier
Lockt' er gefällige Tön', und sang anmutig von Linos
Mit hellgellender Stimm' . . . (ebd. 569)

Vor allem aber ist das Bild, das den Krieg zweier Völker um eine Stadt darstellt (XVIII, 509—540) aufgelöst in eine Folge von Handlungen, die weit mehr chronikalisch erzählt als bildhaft verfestigt sind, ein Kommentar des Bildes mehr als das Bild selbst:

Die Belagerer droheten zwiefach:
Auszutilgen die Stadt der Verteidiger, oder zu teilen
Was die liebliche Stadt an Besitz inwendig verschlösse

oder:

Jene, sobald sie vernahmen das laute Getös um die Rinder,
Welche die heiligen Tore belagerten, schnell auf die Wagen
Sprangen sie, eilten im Sturm der Gespann' und erreichten sie plötzlich.

Wie überall bewegtes Sichereignendes das wesentliche Veranschaulichungsmittel Homers ist, davon zeugt nun aber in erster Linie die für ihn typische Kunstform des *Gleichnisses*. Das Charakteristische des homerischen Gleichnisses besteht darin, *eine Begebenheit durch eine andere zu veranschaulichen* — wobei sich nun die Lust des Dichters an der Schilderung von Begebenheiten so stark durchsetzt, dass die Gleichnisbegebenheit so weit ausgemalt wird, dass sie nahezu ihren vergleichen Sinn einbüsst und das Interesse des Lesers oder Hörers von der zu veranschaulichenden Hauptbegebenheit auf sich selbst abzieht. Odysseus' Tränen bei der Erzählung des Demodokos vom hölzernen Pferd werden verglichen mit den Tränen einer liebenden Gattin um den gefallenen Gemahl, deren fingiertes Schicksal nun in grösster Ausführlichkeit geschildert wird:

Aber Odysseus
Schmolz in Gram, und die Wangen benetzte die Trän' aus den Wimpern:
So wie in Tränen ein Weib um den lieben Gemahl sich daherstürzt,
Der vor der heimischen Stadt und dem Volk der Seinigen hinsank,
Strebend den grausamen Tag von Stadt zu entfernen und Kindern;
Sie, den Sterbenden nun und blutvoll Zappelnden schauend,
Schlingt sich um ihn, und laut wehklaget sie; jene von hinten
Schlagen wild mit Lanzen den Rücken umher und die Schultern,

Führen sie dann als Sklavin, um Not zu erdulden und Arbeit;
Und zum Erbarmen verblühn ihr in Gram die reizenden Wangen:
So zum Erbarmen entrann auch Odysseus' Augen die Träne
(Od. VIII, 521—31)

Dies ist ein besonders extremes Beispiel für die selbständige, sich vom Vergleichsobjekt entfernende Bedeutung der Gleichnisbegebenheit, aber mehr oder weniger weisen alle homerischen Gleichnisse, auch die zahlreichen dem Leben der Natur entnommenen, ein Moment auf, das den Rahmen des Vergleichs überschreitet und damit für die vergleichende Begebenheit selbst nicht eigentlich anschaulich wird. Die Troer fliehen vor Agamemnon

... scheu wie die Rinder,
Welche der Löwe gescheucht, in dämmernder Stunde des Melkens
Allzumal; doch der Einen erscheint jetzt grauses Verderben;
Ihr den Nacken zerknirscht er, mit mächtigen Zähnen sie fassend,
Erst dann schlürft er das Blut und die Eingeweide hinunter:
Also verfolgt Atreus' weitherrschender Sohn Agamemnon
(Il. XI, 172—76)

Oder es wird die Unruhe der fliehenden Achaier der Aufwühlung des Meeres durch zwei aus verschiedenen Himmelsgegenden kommenden Winden verglichen:

Wie zween Wind' aufregen des Meers fischwimmelnde Fluten
Nord und sausender West, die beid aus Thrakia herwehn,
Kommend in schleuniger Wut, und sogleich nun dunkele Wallung
Hoch sich erhebt, und sie häufig ans Land ausschütten das [Meergras:
Also zerriss Unruhe das Herz der edlen Achaier.
(Il. IX, 4—8)

Von diesen beiden aufs Geratewohl gewählten Gleichnissen ist das erste dem Vergleichsobjekt bedeutend adäquater als das zweite. Aber auch hier führt die Ausmalung des Löwenbeispiels so weit in die spezifische Besonderheit des Tierlebens hinein — er fasst die Kuh mit mächtigen Zähnen, schlürft das Blut und die Eingeweide hinunter — dass man sich gewissermassen erst von diesem Bilde befreien die Vorstellung eines verfolgenden Helden, wenn auch kampfbereiten und mordlustigen Helden, zurückzugewinnen,

ebenso wie man über dem herrlichen, an sich selbst hochanschaulichen Bilde des aufgewühlten, Meergras ans Ufer schwemmenden, von Fischen wimmelnden Meeres des seelischen Vorganges der Unruhe vergisst, um dessentwillen dieses Bild entworfen ist.

Diese Eigentümlichkeit der homerischen Gleichnisse bestätigt indirekt, und keineswegs auf den ersten Blick, was wir oben anlässlich der Ding- und Menschendarstellung über das Wesen der Anschaulichkeit und das aus ihr zu erschliessende Welterlebnis Homers glaubten erkennen zu können: nämlich dass die veranschaulichende Funktion der bestimmenden Begriffe bei Homer einen verhältnismässig geringen Grad hat, weil sie teils sehr allgemein, teils mit der zu bestimmenden Sache gegeben sind. Für die Veranschaulichung der Begebenheiten durch das Gleichnis aber scheint diese Behauptung nicht zuzutreffen. Das veranschaulichende Bild ist in jedem Falle äusserst individuell und nicht nur nicht mit der Sache selbst gegeben, sondern eben gerade so abweichend von ihr, dass es mit ihr selbst nichts mehr zu tun hat. Und wenn es richtig ist, dass sich im Grade der Individualisierung eines bestimmend charakterisierenden Begriffes die mehr oder weniger «kritische» von der Sache selbst losgelöste Haltung des dichtenden Subjekts verrät, so wäre das homerische Gleichnis ein starker Ausdruck für eine kritische, also nicht in den Sachen selbst aufgehende Bewusstseinshaltung des Dichters. Nun aber lässt eben die Tatsache, dass das Gleichnis eine von der zu veranschaulichenden Begebenheit völlig artverschiedene andere schildert, es mehr als eine schöne Arabeske erscheinen als in seiner Funktion der Anschaulichmachung eines bestimmten Vorganges. Wird das gegenseitige Steinewerfen der feindlichen Heere dem Schneegestöber verglichen, das Zeus am Wintertage über die Erde schickt:

Dort, gleich wie Schneeflocken daher in dichtem Gestöber
Fallen am Wintertage, wann Zeus der Herrscher sich aufmacht,
Über die Menschen zu schnei'n, der Allmacht Pfeile versendend;
Ruhen dann heisst er die Wind' und ergeusst rastlos, bis er ein-
Hochgescheitelte Häupter der Berg' und zackige Gipfel, [hüllt
Auch die Gefilde voll Klee, und des Landmanns fruchtbare
Acker;

Auch des greulichen Meers Vorstrand und Buchten umfliegt Schnee,
Aber die Wog anrauschend verschlingt ihn, Alles umher sonst
Wird von oben umhüllt, wenn gedrängt Zeus' Schauer herabfällt — (Il. XII, 278—286)

so gibt uns viel weniger dies Naturbild eine Vorstellung der steinwerfenden Heere als die folgenden drei Zeilen der direkten Darstellung dieses Kampfes selbst:

So von Heer zu Heer flog häufiger Steine Gewimmel,
Welche die Troer hier, und die Danaer dort auf die Troer
Schleuderten, und um die Mauer erscholl rings dumpfes Gepolter.

Diese Erscheinung lässt sich immer bei den langen sehr detaillierten Gleichnissen beobachten, während die kürzeren eine stärkere, weil enger auf die Sache selbst bezogene veranschaulichende Funktion darstellen, wie z. B.

Jetzo, wie oft Geishirten die schweifenden Ziegenherden
Ohne Müh aussondern, nachdem sie sich weidend gemischet:
Also stellten die Führer, und ordneten hierhin und dorthin,
Einzugehn in die Schlacht . . . (Il. II, 474—76)

Das kurze Gleichnis nähert sich mehr einem charakteristisch bestimmenden Begriff, das lange aber einer selbständigen Episode, deren eigenes Gewicht so gross wird, dass sie das Vergleichsobjekt verdrängt. Aber sowohl kurze wie lange Gleichnisse enthüllen einen wesentlichen Grundzug der homerischen Veranschaulichungstechnik. Wenn wir von dem «homerischen Gleichnis» sprechen, so unterscheiden wir es als ein besonderes und anderartiges von den Gleichnissen, denen wir sonst wohl in der Dichtung begegnen. Diese Besonderheit scheint mir aber darin zu liegen, dass hier das Gleichnis in der gleichen Ebene oder Schicht des Erlebens liegt wie das Vergleichsobjekt. Das homerische Gleichnis verbildlicht, veranschaulicht und das heisst *objektiviert* nicht etwas an sich Nicht-Objektives wie etwa einen seelischen Vorgang [1], einen Gedanken, einen Sinn, sondern es ersetzt

[1] Anlässlich des auch von uns angeführten Gleichnisses (Il. IX, 4—8) weist Staiger darauf hin, dass «Herz» wörtlich durch Gemüt (θυμός) zu übersetzen sei, wobei dieses als ein reales Ding, wie unser Herz, gemeint ist. (Grundbegriffe, S. 102.)

einen bereits objektiven Sachverhalt durch einen anderen, der von der gleichen Art, wenn auch einem anderen Sachgebiet entnommen ist. Das Gleichnis unterliegt dem spezifischen Gestaltungswillen des homerischen Epos überhaupt, der als solcher auf die Erzählung von Begebenheiten gerichtet ist.

Und damit ist das homerische Gleichnis zugleich ein charakteristischer Ausdruck für jene Haltung des homerischen Dichters, die man seine Objektivität genannt hat — Objektivität verstanden als eine Bewusstseinsstellung, die nicht so sehr den im Ich lebenden Sinn des menschlichen Lebens als das dieses erfüllende Geschehen im Auge hat, ja für die unbewusst und unreflektiert, in der Weise eines naiv-natürlichen oder ontologischen Welterlebnisses, dies Geschehen mit dem Sinne identisch ist. Wir haben zu zeigen versucht, wie dieser Objektivitätssinn sich in den verschiedenen Darstellungsformen des homerischen Epos ausdrückt, in der Art des Berichtes, der Rede ebensowohl wie in den einzelnen sprachlichen Mitteln der dichterischen Veranschaulichung — sie alle grundsätzlich bestimmt von dem ursprünglichen thematischen Gestaltungssinn des Epos, der in dem Primat der Begebenheit über die Gestalt besteht. Das homerische Epos, und damit das Epische überhaupt, ist also als der dichterische Ausdruck jener im Griechentum zuerst manifestierten Haltung des abendländischen Menschen zu verstehen, die man als eine «in den Sachen lebende» objektgerichtete bezeichnen kann.[1] Das Epische als die Begebenheit berichtende, d. i. erzählende Dichtungsform hat sich denn auch als diejenige erwiesen, die der Masse der abendländischen Menschheit am meisten entsprach, und von allen Dichtungsformen hat darum auch nur sie eine eigentliche Trivialliteratur in der Form des Romans — genauer dessen, was man zunächst und gemeinhin unter Roman verstanden hat — hervorgebracht. Denn das Epische als solches — gleichgültig ob von hohem dichterischen Wert oder nicht — ist eine Ausdrucksform des unreflektiert oder «naiv» in der Welt objektiven Geschehens lebenden Menschen.

---

[1] Vgl. zur Phänomenologie und weltanschaulichen Deutung dieser Bewusstseinsstellung vor allem Paul Hofmann, Sinn und Geschichte, Berlin 1937.

GEORG TRAKLS WELTANSCHAUUNG

Von Irene Morris.

Wenn man eine Geschichte der neueren deutschen Dichtung aufschlägt — etwa Naumanns *Deutsche Dichtung der Gegenwart* oder Bithells *Modern German Literature,* — so findet man Georg Trakl unter den lyrischen Dichtern des Expressionismus erwähnt. Trotz lobender Anerkennung wird er im allgemeinen als Dichter der Dekadenz bezeichnet. Das ist aber nicht der ganze Trakl. Bekannt, doch nicht weit verbreitet ist das Wissen um ihn als Mystiker und christlichen Dichter und um die tiefere Bedeutung, die sich hinter dem äusseren «Verfall» seiner Dichtung verbirgt. Das Folgende will diese tiefere Bedeutung ans Licht rücken und Trakl als weltanschaulichen Dichter darstellen.

Die Urkrankheit aller Seelenmenschen, der Zwiespalt zwischen Leib und Seele, der der Grundzug von Trakls Wesen ist, lässt ihn nicht zu einer Bejahung des Lebens kommen. Geist und Sinnlichkeit sind für ihn unversöhnbare Gegensätze, da die beiden Teile seiner Natur so stark ausgeprägt sind, sich in einem unheilbaren Zwiespalt befinden. Trakl ist kein Metaphysiker, der eine Weltanschauung in strenge Formeln oder Systeme zusammenfasst, sondern Dichter, reiner Lyriker und seine Gedanken über Leben und Tod lassen sich nur als Gefühle in seinen Gedichten erkennen. Eine gewisse Übereinstimmung mit Schopenhauer zeigt sich in Trakls Metaphysik. «Wir sind im Grunde etwas, das nicht sein sollte: darum hören wir auf zu sein»[1], sagt Schopenhauer. Diese Auffassung vom Individuum als Fehltritt und vom Tode als Strafe findet sich auch bei Trakl — aber ins Christliche umgesetzt, denn Trakl ist überzeugter Christ, und die Bibel ist für ihn wörtlich zu verstehen. «Es ist unerhört», sagte er einmal, «wie Christus mit jedem einfachen Wort die

---

Die folgenden Abkürzungen sind benützt worden:

D = *Die Dichtungen von Georg Trakl.* Leipzig 1919.

E = *Erinnerungen an Georg Trakl.* Innsbruck 1926.

[1] Sämtliche Werke. Bd. II S. 1295—96. Inselverlag Leipzig o. J.

tiefsten Fragen der Menschheit löst! Kann man die Frage der Gemeinschaft zwischen Mann und Weib restloser lösen, als durch das Gebot: ‚Sie sollen Ein Fleisch sein?'» (E., S. 107) In der Zweiheit der Geschlechter findet Trakl ein weiteres Zeugnis des grossen Risses, der durch das Leben geht und der erst im Tode, in der Befreiung aus der Zweiheit von Leib und Seele in die Einheit der Seele geheilt wird. Dass Trakl aber diese Auffassung vom Leben als Willkür, wie Schopenhauer sagt, oder nach seinen eigenen Worten als Zustand der Sünde hat, findet seinen Grund in der Veranlagung seiner Natur.

Durch seine übermässige Empfindlichkeit ist Trakl sich alles Sinnlichen im Leben tief bewusst und es ekelt ihn davor, denn es ist die Ursache des Bösen.

«Gewaltig bäumt sich ein schwarzes Pferd ;
Die hyazinthenen Locken der Magd
Haschen nach der Inbrunst seiner purpurnen Nüstern.»
(D., S. 100)

Pferde sind immer für Trakl Symbole der Wollust und in den «purpurnen Nüstern» dieses sich gewaltig bäumenden schwarzen Tiers fühlt Trakl auf einmal die Macht des Irdisch-Sinnlichen. Die schmachtende Gebärde der Magd ist für ihn nur ein schmerzliches Zeugnis der Hilflosigkeit des Menschen gegenüber dem Triebhaften und Bösen in ihm. Trakl kennt auch eine düstere Seite des Lebens auf dem Lande, das sonst bei ihm als das einfache schlichte Leben des Landmanns in einem verklärten Licht erscheint, und er gibt ein bedrückendes Bild von der dumpfen Sinnlichkeit der Mägde und Knechte, die abends beim Mahle in den grossen schwülen und dunklen Zimmern des Bauernhauses sitzen:

«Fratzenhaft flackert im Herd die Glut,
Und ein Schwarm von Fliegen summt.
Die Mägde lauschen blöd und verstummt
Und ihre Schläfen hämmert das Blut.

Und manchmal treffen sich Blicke voll Gier,
Wenn tierischer Dunst die Stube durchweht.

Eintönig spricht ein Knecht das Gebet
Und ein Hahn kräht unter der Tür.» (D., S. 37)

Auch die Raben sind für ihn ein Symbol der Sinnlichkeit. Ein Zug von Raben fliegt über den Dichter hinweg und sie stören ihn auf einem seligen Augenblick, wo alles Körperliche von ihm wie abgestreift war und nur die Seele lebte.

«O wie sie die braune Stille stören,
In der ein Acker sich verzückt» (D., S. 35)

seufzt er. Voll Sinnlichkeit war das Geschrei dieser schwarzen Vögel, die irgendwo ein «ekles Mahl» suchen und sie entschwinden

«wie ein Leichenzug
In Lüften, die von Wollust zittern.» (D., S. 35)

Das Bewusstsein der Erbmacht des Blutes in sich und seine eigene Empfindlichkeit, die ihm das sinnliche Leben so fühlbar macht, verstärken nur seine Sehnsucht nach einem Sein in Ruhe und lassen ihn erst das Heil für sich und für die Menschheit überhaupt in der Befreiung der Seele von den Ketten des Fleisches sehen. Das eigene Erlebnis wird hier zum Symbol des Weltalls und Ursache einer lebensverneinenden Weltanschauung. Für Goethe, dessen idealer Mensch die Harmonie von Geist und Sinnlichkeit verkörpert, «kennt das Leben keinen anderen Sinn als ins Dasein zu treten» und sein Ruf ist: «Gedenke zu leben!» Für Trakl aber, dessen «Seele ein Fremdes auf Erden» (D., S. 148) ist, begeht der Mensch durch seine Geburt, durch das blosse Eintreten ins Dasein eine rätselhafte Schuld. Eine Trennung vom Göttlichen bedeutet das Einzelleben, die Seele hat ihre Urheimat verlassen, sich aus dem grossen Ganzen losgelöst und muss jetzt auf Erden in Befremdung und Verwirrung wandern, bis der Tod die Rückkehr ins himmlische All ermöglicht.

Die Fleischwerdung des Unglücks sieht Trakl im Menschen, der sich durch die Geburt aus der Geborgenheit des Landes der Seele in eine fremde kalte Welt hinausgestos-

sen findet und sich jetzt allein in die ungeheure Einsamkeit des Alls versetzt sieht.

> «O, die Geburt des Menschen. Nächtlich rauscht
> Blaues Wasser im Felsengrund;
> Seufzend erblickt sein Bild der gefallene Engel,
> Erwacht ein Bleiches in dumpfer Stube.» (D., S. 136)

So schildert Trakl die Geburt des Menschen. «Ein Bleiches» findet sich das Kind plötzlich in der «dumpfen Stube», die symbolisch für das Eintreten in die Dunkelheit der Welt ist. Das Leben ist «der Seele nächtlicher Flügelschlag» (D., S. 137), eine Reise voll Gefahren, denn die Welt zieht den Menschen mit verführerischen Reizen in Versuchung:

> «Mit schwarzem Flügel
> Rührt die Knabenschläfe die Nacht.» (D., S. 136)

Der Mensch aber hat einen Schutz in sich gegen die Macht des Bösen. Seine Seele wird ihm helfen, den weltlichen Versuchungen dieses Lebens zu widerstehen:

> «Schnee, der leise aus purpurner Wolke sinkt.»
> (D., S. 136)

Trakl sieht den Menschen als einen gefallenen Engel, der sich an seine frühere Seligkeit erinnert und sich danach zurücksehnt, und wenn er sich selber über das Wasser beugt,

> «Erscheint der Abglanz gefallener Engel
> An des Einsamen elfenbeinerner Schläfe.» (D., S. 83)

Für seinen Abfall muss aber der Mensch büssen, und wie er mit der Erbsünde auf die Erde gekommen ist, so ist das Leid a priori als Strafe notwendig, denn

> «Gross ist die Schuld der Geborenen.» (D., S. 132)

Das Leben ist für Trakl die Strafe für diese Urschuld des Menschen, und er ruft: «O der Schauer, da jegliches seine Schuld weiss, dornige Pfade geht.» (D., S. 161) Der Tod ist wohl die Erlösung, aber auch er ist in seiner physischen Form eine Art Strafe und ein Zeugnis dieser rätselhaften Schuld.

«Bitter ist der Tod, die Kost des Schuldbeladenen» heisst es in «Traum und Umnachtung», und der Dichter sieht «das kühle Grab, darin des Menschen feuriges Herz bewahrt ist. Weh, der unsäglichen Schuld, die jenes kundtut» seufzt er. (D., S. 160)

Der Typus Mensch ist ein blosses Zwischenwesen, und wie Rilke sagt, hat die Seele «in den Tieren Ruhe und in den Engeln erst Sicherheit.»[1] Trakl aber kann den Menschen als eine Zweiheit von Körper und Geist, als eine Stufe zwischen Tier und Engel nicht als etwas Positives anerkennen. Er ist sich der eigenen Zerrissenheit so bewusst, dass er überall nach Einheit strebt, und er selber leidet unter einem solch übergrossen Schuldbewusstsein, dass er sein Dasein auch als Sünde fühlen muss. Der Dualismus des Lebens ist ihm unerträglich, und er flüchtet sich in das Jenseits zu den «strahlenden Engeln.» (D., S. 161) Das Leben ist für ihn ein Zustand der Sünde, für die man büssen muss, und die «Seele des Lebens» ist:

«Verfall, der weich das Laub umdüstert.» (D., S. 27)

Obwohl Trakl das Leben an sich verneint und in kaum einem Zeitalter der Geschichte der Menschheit es hätte bejahen können, ist sein Jenseitsheimweh nicht ohne eine Vergangenheitssehnsucht.

«Silberne Wasser rinnen über die Stufe des Walds,
Die Nacht und sprachlos ein vergessenes Leben.»
(D., S. 110)

Eines Lebens scheint er sich oft wie im Traume zu entsinnen, das jetzt in dem Wirbel der heutigen Welt die Menschen vergessen haben. Es ist die Erinnerung an einen früheren seligen Zustand des menschlichen Daseins, wo der Mensch in naiver Harmonie mit allem lebte.

«Schön ist der Wald, das dunkle Tier,
Der Mensch; Jäger oder Hirt,» (D., S. 143)

singt Trakl und es wandeln die idyllischen Gestalten des

[1] Briefe aus den Jahren 1907—1914. Leipzig 1933. S. 212.

Hirten, des Jägers und des Fischers durch seine Dichtung, oder er denkt mit einer leisen Wehmut an jene fernen Tage:

«Hirten gingen wir einst an dämmernden Wäldern hin
Und es folgte das rote Wild, die grüne Blume und der lallende Quell.
Demutsvoll.» (D., S. 137)

Aber «die Nymphen haben die goldenen Wälder verlassen» (D., S. 61), und der Dichter kann jetzt nur klagen:

«O unser verlorenes Paradies.» (D., S. 61)

Elis, der selig-irdische Knabe, wohnte in dieser frühen Welt. (D., S. 95) Er war der vollkommene Mensch, ein Mensch voll Rhythmus und Harmonie.

«Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht,
Die voll purpurner Trauben hängt,
Und du regst die Arme schöner im Blau» (D., S. 95)

sagt Trakl, und Elis ist für ihn der Gerechte, der ideale Mensch. Aber er ist jetzt nur mehr eine Erinnerung:

«Ein goldener Kahn
Schaukelt, Elis, dein Herz am einsamen Himmel.»
(D., S. 96)

und es hallt in den Ohren die Nänie nach:

«O, wie lange bist, Elis, du verstorben.» (D., S. 95)

Elis begleitet Trakl als eine wehmütige Sehnsuchtsgestalt bis in die letzten Tage, die von Visionen der nahenden Kriegskatastrophe und eines hinsterbenden Abendlandes umdüstert werden, und:

«Es läuten die Schritte
Elis' durch den Hain
Den hyazinthenen
Wieder verhallend unter Eichen
O des Knaben Gestalt
Geformt aus kristallenen Tränen,
Nächtigen Schatten.» (D., S. 171)

Trakl wie Hölderlin hat seinen Mythos von einem «Zustand höchster Einfalt», in dem die Menscheit früher wohnte, und den Hölderlin in der Antike findet. Er glaubt aber nicht wie Hölderlin an die Wiederkehr der Götter, an einen «Zustand der höchsten Bildung, wo dasselbe (wie in dem früheren unbewussten Zustand) stattfinden würde bei unendlich vervielfältigten und verstärkten Bedürfnissen und Kräften, durch die blosse Organisation, die wir uns selbst zu geben imstande sind.» [1] Dieser Glaube Hölderlins entspricht der Lehre Schillers, die in den zwei Versen zum Ausdruck kommt:

«Suchst du das Höchste, das Grösste? — die Pflanze kann es dich lehren.
Was sie willenlos ist, sei du es wollend — das ist's.» [2]

Trakl, ein Naturmensch im Sinne Rousseaus, der nie aus dem dumpfen Zustand der Kindheit völlig zu erwachen schien und dem alles Bewusste fremd und verhasst blieb, konnte an einen durch bewusste Organisation gewonnenen harmonischen Zustand nicht glauben. Auch trug seine Zeit, eine Zeit des Verfalls, wo die Kriegswolken sich am dunklen Himmel ballten, wenig dazu bei, einen solchen Glauben zu verstärken.

Trakls Sehnsucht als Christ gilt dem Mittelalter. Damals war das Leben immer noch ein Ganzes und die Welt ein in Gott ruhendes Sein. Mensch und Tier und Ding fanden sich in einem sinnvollen Zusammenhang; und eine grosse Demut, die Frömmigkeit gottnaher Seelen, erfüllte alles. Arbeit war immer noch Gottesdienst und Trakl erinnert sich der

«Zeiten der Stille und goldener Herbste,
Da wir friedliche Mönche die purpurne Traube gekeltert;
Und rings erglänzten Hügel und Wald.
O, ihr Jagden und Schlösser; Ruh des Abends,
Da in seiner Kammer der Mensch Gerechtes sann,
In stummem Gebet um Gottes lebendiges Haupt rang.»
(D., S. 137)

---

[1] Hölderlin: Sämtliche Werke. Insel-Ausgabe. S. 589.

[2] Schiller: Werke. Bd. I. S. 145. ed. Bellermann. Leipzig o. J.

Oder er ruft:

> «O, ihr Kreuzzüge und glühenden Martern
> Des Fleisches.» (D., S. 137)

Damals war das Grosse noch möglich. Um «Gottes lebendiges Haupt» konnte man ringen oder für Christus den Märtyrertod sterben. Greifbare Wirklichkeit braucht ein Dichter, dessen Seele von Bildern überströmt, um zur Tat zu kommen, und Trakl hätte sich vielleicht als Kreuzfahrer in seinem Menschentum glücklich gefühlt. Denn damals war der Feind der offene und ausgesprochene Feind Gottes, es war der Sarazene, ein Mensch und eine lebendige Wirklichkeit. Das Ziel war auch eine bildhafte Realität, es war die Erlösung Jerusalems, die buchstäbliche Befreiung einer Stadt, die für den Kreuzfahrer wirklich und im konkreten Sinne die Stadt Gottes war. Trakl hätte den Märtyrertod des Kreuzfahrers sterben können, denn er fühlt sich erst in überirdischen Sphären heimisch und er braucht eine überirdische Idee, für die er kämpfen kann. Auch wäre ihm körperliche Marter eine Wollust gewesen, als Busse für die ungeheure Schuld, die er auf sich lasten fühlt. Trakl, der primitive Mensch und Dichter, zog aber in einen Krieg gegen unsichtbare Feinde, gegen Begriffe. Ihm, der so wenig Verstandesmensch und so sehr Gefühlsmensch und dessen Welt eine bildhafte Wirklichkeit war, musste ein solcher Krieg sinnlos vorkommen. Auch konnte er wenig Verständnis haben für ein Unternehmen, das ihm als rein weltlich und daher nebensächlich erscheinen musste.

Vom «mönchischen Leben» spricht Trakl oft, und die Frage drängt sich auf die Lippen: warum hat er sich denn nicht mit dem Leben aussöhnen können, indem er sich in ein Kloster zurückzog? Als man ihm einmal diesen Rat gab, antwortete er dumpf, er sei Protestant. Trakl ist überzeugter Protestant, obwohl er als Dichter und als einer, der unter einem ungeheuren Schuldbewusstsein leidet und sich nach Erlösung sehnt, sich zu dem Bildhaft-Schönen und zu den Bussübungen der katholischen Kirche hingezogen fühlt. Aber sein Protestantismus wäre nicht der einzige Grund, weshalb Trakl im Kloster keine Aussöhnung mit dem Le-

ben hätte finden können. Wenn er an «der Mönche edlere Zeiten» (D., S. 81), nämlich an das Mittelalter denkt, so rang man damals um «Gottes lebendiges Haupt». Für Trakl aber ist Gott heute nicht «tot», wie Nietzsche behauptet, sondern ER hat sich in Abscheu von einer von Verfall und Sünde markverseuchten Welt zurückgezogen und schweigt. Doch seinen Blick senkt ER aus der Ferne auf die Erde und die leidenden Menschen nieder:

«Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich
Gottes goldene Augen.» (D., S. 63)

Gott ringt jetzt nicht mehr wie im Mittelalter mit dem Menschen und Trakl hätte als Mönch in der heutigen Welt keine Ruhe gefunden. Mit Hölderlin hätte er klagen können:

«Aber Freund wir komen zu spät. Zwar leben die Götter,
Aber über dem Haupt droben in anderer Welt.« [1]

Hölderlin ist der Prophet der Wiederkehr der Götter und glaubt an die «Himmlischen, die sonst da gewesen und die kehren in richtiger Zeit.» [2] Für Trakl hat Gott endgültig Abschied von der Welt genommen. «Nie war die Menschheit so tief gesunken, wie jetzt nach der Erscheinung Christi» sagte er einmal. «Sie konnte gar nicht so tief sinken!» (E., S. 107) Das Christentum ist die einzige Rettung für die Menschheit, und Trakl gibt in dem zwölfzeiligen Gedichte, das den Titel «Menschheit» trägt, eine apokalyptische Vision der menschlichen Geschichte (D., S. 69). Vor der Erscheinung Christi lebten die Menschen in dumpfer Verwirrung und Verzweiflung:

«Menscheit vor Feuerschlünden aufgestellt,
Ein Trommelwirbel, dunkler Krieger Stirnen,
Schritte durch Blutnebel; schwarzes Eisen schellt;
Verzweiflung, Nacht in traurigen Gehirnen:
Hier Evas Schatten, Jagd und rotes Geld.» (D., S. 69)

---

[1] Sämtliche Werke. S. 199.
[2] Sämtliche Werke. S. 200.

Christus aber, das Licht der Welt, kam, die Menschen aus der Finsternis zu erlösen:

> «Gewölk, das Licht durchbricht, das Abendmahl
> Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen.
> Und jene sind versammelt zwölf an Zahl.»
> (D., S. 69)

Die Menschen lehnten jedoch Christus und seine erlösende Botschaft misstrauisch ab und zweifeln immer noch:

> «Nachts schrein im Schlaf sie unter Oelbaumzweigen;
> Sankt Thomas taucht die Hand ins Wundenmal.»
> (D., S. 69)

Die Menschheit «konnte gar nicht so tief sinken» wie jetzt nach der Erscheinung Christi, wo sie dem Heiland und seinem Gnadengebot solche Undankbarkeit entgegenbringt. Gott hat sich in ein unendliches Schweigen gehüllt. Doch im Christentum, in dem Glauben an Gott und an Christi Opfertod liegt immer noch allein das Heil der Menschheit. Eine Erlösung aber durch den Opfertod Christi gibt es nicht mehr. Die Menschen müssen sich selbst erlösen, sie müssen selber den Leidensweg Christi gehen, das Kreuz tragen und den Opfertod sterben.

Diese Auffassung vom Leben als einem Kreuzwege scheint Trakl früh gehabt zu haben. Als Kind stieg er oft mit seinem Vater den Kapuzinerberg in Salzburg hinauf, wie er es in «Sebastian im Traum» (D., S. 103) schildert, und ging an den «dämmernden Felsennischen» vorbei, in denen die Stationen des Kreuzweges dargestellt waren. Dort sah er Christus, «die blaue Gestalt des Menschen», seinen Leidensweg gehen, und oben auf einem kleinen Hügel die Schädelstätte und die drei Kreuze:

> «O wie leise stand in dunkler Seele das Kreuz auf.»
> (D., S. 104)

Schon damals scheint ihm das Kreuz als die einzige Rettung für sich und für die Menschheit erschienen zu sein, und der Ruf: «Ave crux spes unica» kam wie der letzte Strahl einer Sehnsucht nach Erlösung aus dem qualvollen Herzen des Knaben. Trakls Glaube an Gott ist ihm das Teuerste

im Leben. Seine Hoffnung an eine zukünftige Erlösung verklärt ihm das Bild des Todes zum «strahlenden Sonnenabgrund». (D., S. 147) Sein Glaube ist die «Sonne», die «aus finsterer Schlucht» (D., S. 143), oder der «Blick der Bläue», der «aus verfallenen Felsen bricht». (D. S. 149) Er rettet ihn vor dem Wahnsinn:

«Rosige Osterglocke im Grabesgewölbe der Nacht
Und die Silberstimmen der Sterne,
Dass in Schauern ein dunkler Wahnsinn von der
Stirne des Schläfers sank.» (D., S. 105)

Manchmal steigt die zage Hoffnung auf eine Erlösung nach dem Tode zu der seligen Gewissheit der Auferstehung im Jenseits und versöhnt ihn mit dem Untergang des christlichen Abendlandes, den er um sich sieht. Seine Ahnungen des nahen Endes kleidet er in schmerzlich-schöne Worte:

«Und wir haben im Schlaf geweint;
Wandern mit zögernden Schritten
An der dornigen Hecke hin
Singende im Abendsommer
In heiliger Ruh
Des fern verstrahlenden Weinbergs;
Schatten nun im kühlen Schoss
Der Nacht, trauernde Adler.» (D., S. 172)

Die Nacht ist über die Welt eingebrochen, aber das Ende ist kein Sturz in das Nichts, kein Untergang in das Dunkle, sondern ein Hinübersinken voll Ruhe in das dämmernde Licht, das von dem «fern verstrahlenden Weinberg» kommt, wo Gott und Christus beim Abendmahl auf die Menschheit warten. «Alle Schuld und rote Pein» (D., S. 122) des «dunklen Endes» ist wie weggetilgt:

«So leise schliesst ein mondener Strahl
Die purpurnen Male der Schwermut.» (D., S. 172)

Trakls Glaube muss schwere Proben bestehen, er bleibt aber unerschütterlich, und die Hoffnung auf die Gnade Gottes steigt nach jeder Probe um so stärker empor. Er sieht ein armes Kind, «die sanfte Waise», die «spärliche Ähren» zum

Essen einsammeln muss (D., S. 67). Und er steht «vergraben in sein stählernes Haar stumm und leidend vor ihr.» Abends findet man sie am Wegrande tot und Trakl ruft:

«Ein Schatten bin ich ferne finstern Dörfern.
Gottes Schweigen
Trank ich aus dem Brunnen des Hains.» (D., S. 67)

Sein Glaube an einen Gott, der dem Leiden und Sterben eines armen verhungerten Kindes schweigend zusehen kann, schwankt und er zweifelt:

«Auf meine Stirne tritt kaltes Metall.
Spinnen suchen mein Herz.
Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht.»
(D., S. 67)

und er muss im Dunkel der Nacht auf «einer Heide, starrend von Unrat und Staub der Sterne» um Gott kämpfen. Sein Glaube bleibt aber fest, Hoffnung kehrt wieder in seine Seele zurück:

«Im Haselgebüsch
Klangen wieder kristallene Engel.» (D., S. 67)

Das Leben ist ein Leidensweg. Es ist Sühne, nicht mehr im metaphysischen Sinne für die Erbsünde der Menschheit, sondern Sühne für die ungeheure Schuld, die die Menschen auf sich geladen haben, indem sie an Christus zweifelten und in diesem Zweifel verharrten. Um diesen langen mühsamen Weg zu gehen, muss der Mensch sich verwandeln und nicht nur bei Trakl, sondern bei Rilke und den meisten Dichtern dieser Zeit erscheint ein neues Menschenideal. «Es ist kein Zufall», schreibt Rilke in seinem *Malte Laurids Brigge,* «dass Flaubert seinen *Saint Julien l'Hospitalier* geschrieben hat. Das Entscheidende ist, ob einer es über sich bringt, sich zu dem Aussätzigen zu legen und ihn zu erwärmen mit der Herzwärme der Liebesnächte.» [1] Der neue Mensch und Held ist der Heilige; und die Entwicklung in der Auffassung vom idealen Menschen als Helden bis zum Heiligen beginnt schon am Anfang des 19. Jahrunderts mit Grillpar-

[1] Gesammelte Werke. Bd. V. S. 90. Leipzig 1927.

zers Bancbanus, geht über die Dichter des ausgehenden Jahrhunderts, deren «Helden» meist unheldenhafte Charaktere sind, bis hin zum Heldentum Thomas Manns und Rilkes, und dann zu den «Heiligen» der expressionistischen Dichter.

Trakls innigstes Menschenideal ist Elis, der Mensch, wie er aus Gottes Händen kam und in dem irdischen Paradies lebte. Elis fühlte sich in seliger Harmonie mit allem und ohne bewusstes Streben, da er nichts vom Bösen oder von ethischen Gesetzen wusste. Die zehn Gebote und Kants Sittenlehre waren, ohne dass er sich bewusst war, in seinem Herzen. Aber für Trakl, für die Menschen der zivilisierten Welt überhaupt, die nicht mehr den sogenannten unbewussten Zustand der ersten Zeitalter menschlichen Lebens geniessen, muss Elis ewig ein Sehnsuchtsbild bleiben. Das neue Menschenideal, das Trakl in dem Zyklus «Helian» (D., S. 84) gestaltet, findet sein Vorbild in Christus. Der Name Helian ist wohl eine veränderte Form von Heiland, und Helian ist für Trakl ein Heilbringer und der Erlöser der Menschheit. «Eisiges Gold» trinkt er, denn das Leben ist nicht das selige Wandeln Elis', und «ersterbend neigt sich sein Haupt im Dunkel des Ölbaums». (D., S. 85) Wie er, muss der Mensch alles Nicht-Göttliche abstreifen, denn die geistige Haltung Helians, seine Ruhe und Harmonie werden nicht ohne Opfer und Entbehrung errungen. Er muss bereit sein, allein am Ölberg die Passion Christi zu leiden und den Tod auf Golgatha zu sterben. «Der Erde Qual ohne Ende» (D., S. 175) muss er als Busse auf sich nehmen und in Demut ertragen, und trotz seinem ungeheuren Schmerz, wie Malte Laurids Brigge, Gott lieben ohne Verlangen nach Gegenliebe. Er muss glauben an einen Gott, der ihm keine Antwort gibt, und mit dem «ehernen Engel», der ihn im «Hain antritt», ringen, ohne die Gewissheit, dass der Gott, um den er ringt, ihm je Gnade schenken wird. Er kann nur hoffen, «der stille Gott» werde über ihn wie über Helian «die blauen Lider senken». (D., S. 88)

Trakls idealer Mensch ist der «mönchische Geist», der der Welt völlig abgestorben und in der Gottheit aufgegangen ist. Erst dann, meint Trakl, wenn der Mensch die Seele aus

dem Körper losgelöst und allem Irdischen seine Gültigkeit abgesprochen hat, darf er aus der Sicherheit des «Wohnens in der beseelten Bläue der Nacht» (D., S. 177) die Schönheit der Erde wieder geniessen. Er ist der Schauende, der den Sinn des Lebens fasst:

> «Ein nächtiger Kranz
> Von Veilchen, Korn und purpurnen Trauben
> Ist das Jahr des Schauenden.» (D., S. 142)

Alle irdische Schönheit und Lust ist ihm ein Kranz, aber ein irgendwie nichtig gewordener Kranz. Ein beliebtes Wort Trakls ist «sinnen», was für die kontemplative Grundhaltung seines idealen Menschen bezeichnend ist. Sein Mench hat sich in einer Art Mönchstum von der Welt zurückgezogen und sinnt nun. Er ist nur mehr eine «kristallene Seele». Wie von Helian ist «Schnee und Aussatz von seiner Stirne» (D., S. 88) gesunken. Er ist «jenseits von Gut und Böse», aber anders als der Übermensch Nietzsches. Er ist schon einmal gestorben und seine Seele feiert jetzt die Auferstehung. Trakl selber scheint manchmal diesen Tod-im-Leben-Zustand erreicht zu haben, und es gelingt ihm in solchen Augenblicken, sich mit dem Leben auszusöhnen, wie es im «Gesang des Abgeschiedenen» so schön verklärt und still zum Ausdruck kommt:

> «Voll Harmonien ist der Flug der Vögel. Es haben die grünen Wälder
> Am Abend sich zu stillern Hütten versammelt;
> Die kristallenen Weiden des Rehs.
> Dunkles besänftigt das Plätschern des Bachs, die feuchten Schatten
> Und die Blumen des Sommers, die schön im Winde läuten.
> Schon dämmert die Stirne dem sinnenden Menschen.
> Und es leuchtet ein Lämpchen, das Gute, in seinem Herzen
> Und der Frieden des Mahls; denn geheiligt ist Brot und Wein
> Von Gottes Händen, und es schaut aus nächtigen Augen
> Stille dich der Bruder an, dass er ruhe von dorniger Wanderschaft.

O das Wohnen in der beseelten Bläue der Nacht.»
(D., S. 177)

Der Ruf nach einer Verinnerlichung des Lebens, nach einer neuen Mystik und nach Helden, die ihr Heldentum nicht in einem herrlichen Tod, sondern in einem schmerzerfüllten, mit Geduld ertragenen Leben zeigen, geht nicht nur von Trakl aus, sondern von allen Menschen jener Zeit, die die verhängnisvollen Folgen eines Verharrens in der Gleichgültigkeit und vollkommen veräusserlichten Lebenshaltung der Menschen um die Jahrhundertwende einsahen, die an nichts glaubten und alle Ideen vom Heldentum und von Grösse jeder Art verloren hatten. Im neunzehnten Jahrhundert hatte man Gott durch Fragen und Denken aus der Welt getrieben. Die Worte Lessings: «Vater, gib, die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein!» [1] und die Mahnung in Schillers Gedicht *Das verschleierte Bild zu Sais* waren vergessen, und man stand im Hause des Todes mit dem zerrissenen Schleier der Maja in der Hand. Trakls Botschaft ist Schweigen und hier zeigt sich seine Bedeutung neben Rilke als Überwinder jenes Materialismus, den das neunzehnte Jahrhundert gesetzmässig zustande gebracht hatte. Er erschrickt vor dem intellektuellen Hochmut und der geistigen Armut der Zeit. Das rastlose Herumdeuteln und Klügeln bewahrt nicht vor Irrtümern, löst die vielen Probleme nicht, die in der Kompliziertheit des modernen Lebens immer zahlreicher werden. Und der beschwörende Ruf, der am stärksten von Rilke ausgeht, tönt auch in den Gedichten Georg Trakls: man muss still sein und ein Schauender werden. In der Stille, die im Weltall das Ewig-Dauernde, das Sein ist und in der grossen Unsicherheit der modernen Welt das einzig Sichere zu sein scheint, liegt das Heil. Aus dem leeren Raum kommt die Musik, die höchste aller Künste, und für Trakl ist:

«die milde Stille
Erfüllt von leiser Antwort dunkler Fragen.» (D., S. 121)

Schweigen und an Gott glauben müssen die Menschen, und dann wird das Eindämmern in das Wissen um die Gnade

[1] Lessing: Werke. Bd. VII. S. 102. ed. Witkowski. Leipzig o. J.

Gottes, um sein Versprechen einer Auferstehung im Jenseits kommen:

«In der Stille
Tun sich eines Engels blaue Mohnaugen auf.» (D., S. 87)

Sein Menschenideal findet Trakl unter den einfachen Leuten auf dem Lande:

«Hier zeigt im Stillen sich ein tüchtig Leben.
Des Menschen Hände tragen bräune Reben,
Indes der sanfte Schmerz im Blick sich senkt.»
(D., S. 64)

«Geduldig schweigt das harte Leben in den Hütten» (D., S. 30) und die Menschen tun ihre tägliche Arbeit und fragen nicht warum. Sie sind voll Demut, «mit Gottes Kreaturen sündelos.» (D., S. 26) «Bescheidenen ist ihre Stätte wohl bereitet» (D., S. 31), sagt Trakl und das Wissen um diese Menschen, die sich von der lärmenden, rastlosen Jagd des modernen Lebens abseits halten und ihre Pflicht tun, tröstet ihn in Wien, in der Grosstadt, wo «Gottes Zorn die Stirne der Besessenen rasend peitscht.» (D., S. 131)

«Aber stille blutet in dunkler Höhle stummere
Menschheit,
Fügt aus harten Metallen das erlösende Haupt.»
(D., S. 131)

In den Kindern sieht Trakl auch ein Vorbild für die glaubenslosen, sich über das Leid des Daseins empörenden Menschen seiner Zeit. Die Kinder leiden auch, aber es ist

«Geduld und Schweigen der Kindheit.» (D., S. 144)

Sie sind zufrieden mit dem kleinen Glück, das ihnen zu Teil wird, und sie stellen keine Fragen. Darum sieht der Dichter sie wie verklärt durchs Leben gehen:

«Ein Heiligenschein auf jene Kleine fällt,
Die vor der Glastür wartet sanft und weiss.
O! Blauer Glanz, den sie in Scheiben weckt,
Umrahmt von Dornen, schwarz und starr verzückt.»
(D., S. 117)

Ein anderes Schweigen als dieses »engelhafte Schweigen» (D., S. 27) der Seele kennt Trakl auch. In einem frühen Gedichte heisst es:

«Der Tote malt mit weisser Hand
Ein grinsend Schweigen an die Wand.» (D., S. 29)

Dieses «grinsende Schweigen» ist der Sturz in das Nichts, den Trakl manchmal im Tode sieht, wenn die sinnliche Seite seiner Natur von einem Grauen vor der Verwesung des Körpers gepackt wird. Aber es ist nicht das Schweigen, das Trakl manchmal alle Hoffnung auf den Erfolg seiner Botschaft raubt und ihm den Ruf abnötigt:

«Erschütternd ist der Untergang des Geschlechts.»
(D., S. 86)

Dieses Schweigen ist das Schweigen im Menschen und bedeutet die Erstarrung der menschlichen Seele, die jetzt nichts mehr von Gott weiss oder wissen will. Visionär sieht Trakl diese kalte stummgewordene Seele in dem verfallenen Leib und das Bild wird ihm zum Symbol des gottlosen und verlorenen Menschen seiner Zeit:

«O des Menschen verweste Gestalt: gefügt aus kalten
Metallen,
Nacht und Schrecken versunkener Wälder
Und der sengenden Wildnis des Tiers;
Windesstille der Seele.» (D., S. 140)

Trakls Botschaft des Schweigens, des Schweigens der gottergebenen Seele findet ihren schönsten und bildhaftesten Ausdruck in der Bedeutung, die er den Symbolen des Abendmahls gibt. Trakl spricht oft von Brot und Wein in seiner Dichtung, und er geht an «Bündeln vergilbten Korns» (D., S. 110) vorbei oder er sieht den purpurnen Wein um die Häuser der Bauern ranken. Für ihn sind Brot und Wein Elementarkräfte und darum ewig dauernd wie für Hölderlin in den beiden Versen:

«Brot ist der Erde Frucht, doch ist's vom Lichte gesegnet,
Und vom donnernden Gott kommt die Freude des Weins.» [1]

Christus ist für Hölderlin der letzte der Götter, der zu den Menschen niederstieg und auf der Erde wandelte. Er nahm das Brot und den Wein als Symbole für die grosse Liebesgemeinschaft, die früher alles zusammenhielt, als die Götter noch auf Erden waren. Und ER liess sie dann zurück als Erinnerung an jene selige Zeit und als Versprechen für die Wiederkehr der Götter:

«Darum denken wir auch dabei der Himmlischen, die sonst
Da gewesen und die kehren in richtiger Zeit,
Darum singen sie auch mit Ernst, die Sänger, den Weingott,
Und nicht eitel erdacht tönet dem Alten das Lob.»[2]

Trakl, der wie Hölderlin von einem starken Gefühl für das Kosmische, für das grosse Ganze des Weltalls erfüllt ist, findet auch in Brot und Wein Symbole einer grossen, alles umfassenden Gemeinschaft. Für ihn wie auch für den späteren Hölderlin ist das Religiöse, das Christentum, das, was alle zusammenhält und allem erst einen Sinn gibt.

Es tröstet den Menschen, den müden Wanderer, der den Leidensweg des Lebens geht, und gibt ihm eine Heimat, schützt ihn in dieser Welt, in der er ein Fremder ist. Brot und Wein als Elementarkräfte sind Symbole der grossen Gemeinschaft und in ihrer Eigenschaft als Nahrungsmittel Symbole der mütterlichen und schützenden Kraft des Religiösen. In dem Gedichte *Ein Winterabend*, das in seiner Schlichtheit und Bildhaftigkeit ein wahres Meisterwerk ist, spricht Trakl diesen seinen Glauben an die heilbringende Macht des Religiösen im Leben aus:

«Wenn der Schnee ans Fenster fällt,
Lang die Abendglocke läutet,
Vielen ist der Tisch bereitet
Und das Haus ist wohlbestellt.

---

[1] Sämtliche Werke. S. 200.
[2] ibid.

Mancher auf der Wanderschaft
Kommt ans Tor auf dunklen Pfaden.
Golden blüht der Baum der Gnaden
Aus der Erde kühlem Saft.» (D., S. 124)

Das Leben ist eine Wanderschaft durch Schnee und Kälte. Es wartet aber auf den Wanderer das «Haus», das Religiöse, und Gottes «Baum der Gnaden», Christus, begrüsst ihn an der Tür. Die Erlaubnis, das Haus zu betreten, muss jedoch der Mensch selbst gewinnen. Er muss erst über die vom Schmerz versteinerte Schwelle, denn das christliche Leben verlangt Opfer:

«Wanderer tritt still herein;
Schmerz versteinerte die Schwelle.
Da erglänzt in reiner Helle
Auf dem Tische Brote und Wein.» (D., S. 124)

Der Wanderer erhält das Brot und den Wein, die ihm Kraft und Mut geben, seine Wanderschaft durchs Leben fortzusetzen. Das ist die «mystische Nahrhaftigkeit des Abendmahls», wovon Rilke in einem Brief spricht, in dem er von seinem «warmen und frohen Dasein» in Capri im Hause zweier älterer Damen erzählt. Da, als er abends im Saale mit den beiden Damen sass, die einfache, gutherzige «Allerweltstanten» waren und sich mit ihren Handarbeiten beschäftigten, erfüllte ihn, den einsamen Dichter, ein Gefühl der Sicherheit, von Wohlsein. Und manchmal, am Ende des Abends, schälte ihm eine der Damen einen Apfel. «Ich erfuhr daran», sagt Rilke, «beinahe etwas von der mystischen Nahrhaftigkeit des Abendmahls.»[1] Brot und Wein, das Christentum ist Trakls Lösung für alles. Das Christentum rettet die Menschheit, indem es die Herstellung einer grossen, allesumfassenden Gemeinschaft ermöglicht, und es tröstet den Menschen und gibt ihm eine Heimat. Darum kann Trakl sagen:

«Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen.»
(D., S. 69)

---

1 *Briefe aus den Jahren:* 1907—1914. Leipzig 1933. S. 159.

Trakl bleibt Pessimist, und seine Dichtung ist trotz der Zornausbrüche in den letzten Gedichten eine Klage. Aber man möchte, wie Rilke in einem Briefe hervorhebt, die Behauptung wagen, Trakl habe das alte Vorurteil widerlegt, dass in der Richtung der Klage nur Klage sei. «Auch dort ist wieder Welt.»[1] Gewiss bieten Trakls Dichtungen viel Lebensverneinendes, Grausiges und Niederdrückendes; das Gespenst des Verfalls lauert und kauert auf beinahe jeder Seite. Aber gerade dieses überstarke Gefühl für Verfall, für die Unvollkommenheit des Lebens, gibt ihm den Tiefenblick in die Dinge hinein, ermöglicht ihm das Hinaufsteigen zu der hohen Warte, von der er einen unfreiwilligen Kassandrablick über die Welt seiner Zeit tut:

«Kreuz und Abend;
Umfängt den Tönenden mit purpurnen Armen sein Stern,
Der zu unbewohnten Fenstern hinaufsteigt.» (D., S. 112)

Trakls Klage über seine Zeit, seine Mahnungen über das Schicksal eines glaubenslosen und gleichgültig gewordenen Abendlandes sind keine Visionen eines kranken Geistes und haben das Recht, bei allen Menschen Gehör zu finden. Denn einen Glauben, einen Stern muss man haben, um leben zu können. Wie Hölderlin in seinem *Empedokles* sagt:

«Allein zu sein
Und ohne Götter, ist der Tod![2]

Es gibt ein Gedicht Rilkes, das den Titel «Herbst» trägt, worin der Dichter beim Anblick der fallenden Blätter sich des unendlichen Fallens seiner selbst und aller Menschen bewusst wird. Er verzweifelt, denn es ist ein Fallen «mit verneinender Gebärde.» Das Gedicht endet aber in hoffnungsvollerem Tone:

«Und doch ist einer, welcher dieses Fallen
Unendlich sanft in seinen Händen hält.»[3]

---

[1] *Briefe aus den Jahren:* 1914—1921. Leipzig 1937. S. 127.
[2] Sämtliche Werke. S. 402.
[3] Gesammelte Werke Bd. II. S. 54. Leipzig 1930.

Das tröstet den Menschen, der in seinem Glauben an einen Gott, an einen Lenker, der die Welt ordnet und ihr erst einen Sinn gibt, schwankt. Dieselbe Versicherung und derselbe Trost sprechen aus einem Gedicht Trakls, in dessen beiden ersten Versen dem Dichter das Leben ähnlich wie Rilke als etwas Krankes und Verdorbenes erscheint:

«Wie scheint doch alles Werdende so krank!
Ein Fieberhauch um einen Weiler kreist;
Doch aus Gezweigen winkt ein sanfter Geist
Und öffnet das Gemüte weit und bang.

So schmerzlich gut und wahrhaft ist, was lebt;
Und leise rührt dich an ein alter Stein:
Wahrlich! Ich werde immer bei euch sein.
O Mund! der durch die Silberweide bebt.» (D., S. 24)

Trakl ist der Schauende, der über die schmerzlichsüsse Schönheit des Lebens hinaus eine höhere Wirklichkeit gewahr wird:

«Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten,
Folg ich der Vögel wundervollen Flügen,
Die lang geschart, gleich frommen Pilgerzügen,
Entschwinden in den herbstlich klaren Weiten.

Hinwandelnd durch den dämmervollen Garten
Träum ich nach ihren helleren Geschicken
Und fühl der Stunden Weiser kaum mehr rücken.
So folg ich über Wolken ihren Fahrten. (D., S. 9)

In diesem selig-entrückten Zustand wird der Dichter plötzlich an das Vergängliche im Leben erinnert und das Weltbild ändert sich:

«Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern,
Die Amsel klagt in den entlaubten Zweigen.
Es schwankt der rote Wein an rostigen Gittern,
Indes wie blasser Kinder Todesreigen
Um dunkle Brunnenränder, die verwittern
Im Wind sich fröstelnd blaue Astern neigen.»
(D., S. 9)

Diese Verse, die die Überschrift «Verfall» tragen, sind wohl das bekannteste von Trakls Gedichten, und dienen als Beweis dessen, was ich hinsichtlich Rilkes über den Wert der Klage sagte. Obwohl in diesem Gedicht wie so oft bei Trakl Verfall als letzter Eindruck zurückbleibt, ist Verfall hier nur Zeichen der Vergänglichkeit und Nichtigkeit des Irdischen im Vergleich mit den zeitlosen helleren Sphären, wohin der Vögel Flüge des Dichters Seele mitgenommen haben. Indem nun Trakl den grellen Kontrast zwischen seiner Vision und der Wirklichkeit um ihn her so fühlbar macht, erweckt er im Menschen das Verlangen nach einem Höheren und lenkt ihn auf die Suche nach dem inneren Sinn des Lebens, der hinter der Welt der Erscheinungen verborgen liegt. Für alle, die an ein übernatürlich gelenktes und geordnetes Weltall glauben, heisst das das Leben wirklicher machen. Der Verfall, von dem Trakl beständig spricht, erscheint jetzt in richtiger Perspektive als der äussere Schein, der das innere Sein verhüllt; und er ist zugleich für ihn, den christlichen Dichter, Busse der Erbsünde und Bürgschaft einer künftigen Erlösung.

GEDANKLICHE STRUKTUREN IN RAMUZ' WERK

Von Erich Brock.

Charles Ferdinand Ramuz war ein grosser Dichter — wohl der grösste, welcher der Schweiz seit langem, seit Gottfried Keller geschenkt wurde. Dies ist eine schlichte Tatsache; ein Sachverhalt eigenen Rechtes, von nirgends her abzuleiten. Aber Ramuz war ein so überaus gewissenhafter Mensch, ein Geist von solcher intellektuellen Redlichkeit, dass er sich wegen der inneren Struktur, wegen des ideellen Unterbaus seiner Kunst lebenslang aufs heftigste abkämpfte — wozu allerdings auch objektive Problematik führte. Daher kann eine rein ästhetische Zergliederung derselben kaum genügen; und eine solche würde auch nur von der Hälfte dieses merkwürdigen Mannes Rechenschaft geben. Ihm gerecht zu werden, ihn ganz zu verstehen, muss man die gedanklichen Wege, die er selbst immer von neuem zu gehen sich genötigt fühlte, um seine trotzdem ganz urhafte Schau und Gestaltungskraft ins Werk zu setzen, nach Möglichkeit nachgehen und nachzeichnen.

Es ist kennzeichnend für den stark ideellen und reflektierenden Charakter dieser Untermalung, die Ramuz seinem unmittelbaren Weltverhältnis selber zuteil werden liess und die er nach geleistetem Dienst in seinen dichterischen Werken meistens wieder auszuradieren strebte, dass sie alsbald mit einer Verneinung einsetzt; und diese Verneinung ist beinahe so ursprünglich und elementar wie die positive Urtatsache seines schöpferischen Dranges. Solcher Drang riss ihn sofort in eine leidenschaftliche Verneinung seiner Umwelt, die er in seiner Schüler- und Studentenzeit als atemschnürende Beengung und angemutete Wesensverleugnung erleben musste. Wir haben in den letzten Jahrzehnten manche Kritik des heutigen Bürgertums gesehen und uns mit ihr auseinandersetzen müssen. Radikaler als die von Ramuz war keine. Nicht alles ist originell daran, alles aber schmerzhaft erlebt.

Die bürgerliche Gesellschaft erscheint Ramuz als der mit allen Mitteln neuzeitlicher Durchgliederung zu hoher Voll-

kommenheit gebrachte Versuch, dem Menschen zu ersparen, selbst etwas zu sein. Er will sich das Selbst durch das Einander ersetzen, das Ich durch das Man; denn *dieses* ist leichter. Die Gesellschaft gliedert sich auf in eine Unzahl von Gesellschaften, von Vereinen, Zugehörigkeiten, Mittelbarkeiten aller Art, in die der Mensch sich verrammelt vor dem unverlässlichen Wesen des Unmittelbaren, vor den Dingen selbst. Mit allen Mitteln der Technik soll die Sicherheit davor gesteigert werden. Das gilt einerseits für die äussere Lebensorganisation, deren radikale Durchführung die Abhängigkeit des Menschen immer weiter ausspinnt, dabei zugleich den Menschen von den Dingen fernrückt und abstrakt macht. Sobald dieses ganze Netz von Einordnung den Menschen im Alter freigibt, so sieht er sein Nichts, stürzt vor Schwindel hinein und stirbt. Was gleichfalls der Sekurität dient, ist das falsche geistige Element, in welchem der Bürger zum Ersatz sich einzuwurzeln trachtet. Alle diese geistigen Ideen sind aber einfach Konfektion, man streift sie fertig über auf Grund der Kollektivinteressen der eigenen Lebenssituation. Sie sind recht eigentlich eine Krankheit der Städte — ein riesiges Gefüge von blossen Fiktionen. Es ist die Unverbindlichkeit, das beliebig Gestaltbare, das Schlaffe und Flottierende an all diesen bürgerlichen Ideologien, das Ramuz unwiderstehlich zurückstösst. Die Ideen müssten hart sein, hart wie der Fels — hart wie die Dinge selbst. Nur so könnten sie dem elementaren Bedürfnis von Ramuz nach Substanz, nach unzersetzlicher Dichtigkeit genug tun.

Denn der Mensch pflegt diese ganzen falschen Verhältnisse, so weit sie gemeingültig sind, nur zu fühlen und an ihnen zu leiden, wenn ihn ein machtvoller positiver Antrieb, zu leben oder zu schaffen, gegen ihre Wände angehen lässt. Dieser Antrieb ist bei Ramuz, wie überall, wo er echt ist, ein zwiefacher: zugleich aus der Enge in die Weite, Freiheit, Grösse hinein — und ebenso aus der Leere und Abstraktheit in die Erfüllung, ins Konkrete und Gediegene hinein. Erst diese Doppeltheit zeichnet die ganze Spannweite und Gespanntheit des Elementes, in das Ramuz strebt. Hier ist der Quellgrund seiner Kunst, ohne welchen er höchstens zu einer süsslich oder aufgebläht falschen Romantik im Sinne eines

Giono oder Wiechert gelangt wäre. Dieser schöpferische Grund ist gewiss einfach *da* oder *nicht da;* aber ein Mensch wie Ramuz wird ihn erst bebauen können, wenn er sich desselben auf seine Weise versichert hat, wenn er über die Bedingungen, wie auf diesem Grund etwas gedeihe, im Klaren ist. Ramuz besitzt gewiss die ganze Schaukraft des grossen Dichters für das Sinnliche. Aber eine solche ist heute fast notwendig sentimentalisch und lyrisch; und was Ramuz vorschwebt, ist, das letzte Sichselbstsein der Dinge zu sagen, mit jener Naivität des Seins selbst, wie es dem Epiker allein Material sein kann. Die Bewusstheit einfach abzustreifen, gelingt nicht, ohne dass der Mensch sich zerstört; und die Dichter, die es ohne diese Nebenwirkung tun wollen, die bewusst ihren Bewusstseinsstand unterschreiten wollen, verfallen derselben verbissenen Unseligkeit wie der Philosoph, der hinter sein Ich zurück will. Ramuz geht vorwärts, den einzigen möglichen Menschenweg. Mit kühnem Griff macht er die äusserste Bewusstheit zum Darstellungsmittel des Unbewussten, die äusserste Selbstgegenüberstellung zum Mittel, das innerste Bei-sich-selbst-sein der Dinge auszusagen.[1] Die Art, wie er die in sich gewandte Einfalt des Seins mit psychologischem Raffinement aufsprengt, um dann wieder (damit sei ein berühmtes Wort zu entsündigen versucht) den Geist mit dem Geist in die Luft zu sprengen und die *erschlossene* Einheit übrig zu behalten — das ist ein Vorgang von europäischer Bedeutsamkeit.

Denn das mittelste Problem des dichterischen Schaffens für Ramuz, dasjenige der Rückkehr vom Abstrakten zum Konkreten, vom Beziehungsmässigen zum Dinglichen — und dies mittels des Geistes, ja des Verstandes selbst: es ist doch auch das innerste geistige Anliegen des heutigen Europa überhaupt. Schon Hegel hat es theoretisch umrissen, wenn er sagte, alles Unmittelbare sei auch vermittelt. Und dass die Gewinnung der Naivität nicht am Anfang, sondern am Ende steht, schliesst eben ein, dass sie ohne Verrat des Gei-

---

[1] Ja, auch das Umgekehrte kommt vor: dass die Gegenüberstellung durch das scheinbare Beisichselbstbleiben gegeben wird. Ramuz wagt eine Metapher wie: «rose comme la rose». In feingegliedertem Reichtum spielen da Selbigkeit und Andersheit ineinander, sich gegenseitig aufhellend.

stes, ja durch Einsetzung desselben in seine innerste und tiefste Rolle geschehen kann und muss. So ist es nicht zuviel, zu sagen, dass jenes halb mystische Paradox Hegels von Ramuz als Künstler paradigmatisch nachgeschaffen worden ist — und nicht ohne eine unterstützende Gedankenleistung, die an Tiefe und Schwere einer rein philosophischen kaum nachsteht.

Doch heisst es bei Hegel: «*auch* vermittelt», und ohne unmittelbare Sinnlichkeit gibt es gewiss keinen Künstler. Ramuz glaubte eigentlich zum Maler berufen zu sein; und bestimmt war er in der Hälfte seines Seins Augenmensch von genialer Ausschliesslichkeit. Der Gesichtssinn ist ihm, wie so manchem Grossen vorher, bevollmächtigter Vertreter der Sinnlichkeit überhaupt; vielleicht nicht zuletzt auch darum, weil derselbe in seiner Eigenheit jener Operation am zugänglichsten ist, das Sinnliche durch das Geistige wiederzugewinnen. So wird die Sichtbarkeit das eigentliche Siegel des Konkreten und damit des zugeborenen Stoffes der Dichtung.

Die Sichtbarkeit ist selber nichts Abstraktes; Ramuz nimmt es sehr genau mit ihr. Eigentlich müsste man nicht: Sichtbarkeit sagen, sondern: Gesehenheit. Bei allen Beschreibungen wird das sehende Subjekt entweder stillschweigend oder ausdrücklich dazugestellt. Als der Held von *Derborence* in der Hochalpenöde aus dem Bergsturz hervorkriecht, wird wenigstens ein möglicher Adler, der es sehen könnte, herangeführt. Mit einer für Ramuz sehr kennzeichnenden Raffiniertheit des Handgreiflichsten wird in der Novelle *La mort du Grand Favre* der ganze Leidensweg des sterbenden Holzhauers eindeutig und konkret aus der Besonderheit seiner Blutspur abgelesen. Die so umworbene Überwindung der Psychologie, hier ist sie geleistet — aber in der einzig fruchtbaren Art, nicht als Verdrängung, sondern als ihr Zurückgegangensein ins Sichtbare — aus dem sie für den Misstrauischen jederzeit eindeutig wieder hervorgeholt werden kann. Es ist sozusagen metaphysisch klar, dass das Vor- und das Nachpsychologische sich im Sichtbaren sehr nahe gleichen werden, aber der Unterschied wird von einer ganzen Welt bezeichnet. Wichtig ist, dass das Sichtbare wieder er-

reicht wird. Das ganze Weltbild von Ramuz ist vom Sichtbaren her aufgebaut; seine Weltanschauung ist eine Welt-Anschauung. Hier wurzelt seine Andacht zum Bauern, welcher für ihn der eigentliche Mensch, der Mensch schlechthin ist, und in zweiter Linie auch die zum Handwerker. Es kommt in den Romanen von Ramuz kaum ein «Intellektueller» vor; das sind für ihn abstrakte, abgeleitete, weithin wirklichkeits- und wesenlose Menschen; — während der Bauer und der Handwerker in seiner Rolle, seiner Verrichtung *sichtbar* ist: Er tut Sichtbares, er wirkt auf die sichtbaren Dinge in sichtbarer Weise, er hängt von den sichtbaren Dingen in einer gleichfalls sichtbaren Weise ab.

Die Sichtbarkeit bedeutet ein gewisses Mass von Härte, Undurchdringlichkeit, Widerstandbieten. Aber es ist nicht die Härte des Toten, sondern es ist der Widerstand des Lebendigen, welcher nur dem Wesenlosen absolut widersteht, dem Wesenhaften aber Halt und Austausch bietet. Und Wesenhaftigkeit wird verliehen durch fromme Einordnung in die Gemeinschaft der Dinge und ihrer Gesetzlichkeit. Von da aus ergibt sich auch eine wesenhafte, das heisst irgendwie bäuerliche Religion, nicht aus der Ideologie. Allerdings ist der Mensch bei den Dingen nicht angenommen, wenn er selber mit leeren Händen kommt; die Dinge geben uns nur soviel, wie wir ihnen zu geben vermögen. Man muss sich eben vor den Dingen selbst vergessen, dann beherrscht man sie und wird selber wirklich. Wenn wir aber einmal in den Zirkel der Unbefriedigung hineingekommen sind, von den Dingen aus Enttäuschung zur Philosophie zu gehen und ebenso wieder zu den Dingen zurück, so ist in den Zirkel der gegenseitigen Befriedigung zwischen uns und den Dingen nicht so leicht wieder hineinzukommen. Die Dinge sollen hart sein, ihr eigenes Leben leben. Achten wir dieses, behandeln wir sie wie ein im tieferen achtsamer Mensch das Eigensein der Tiere, so kommen sie zutraulich zu uns.

Die Einfügung in den Chor der Dinge wird selber zu einer in grossen Einheiten sichtbaren, wo es sich um Landschaft handelt. Die Landschaftsschilderungen von Ramuz haben für all ihre Kühnheit den Halt an der handwerklichen Rechtschaffenheit, welche die Dinge selber für ihn besitzen;

dies ist auch ein Grund, auf dem das Artefakt unmerklich in das Naturerzeugnis hinüberwachsen kann und umgekehrt, ein Umstand, ohne den die Bildersprache von Ramuz nicht denkbar wäre. Seine Landschaftsschilderungen sind immer sehr genau, konkret, geologisch, sichtbar. Landschaft ist für Ramuz der Inbegriff der Dinge, die sich in übersehbarer Weise mit dem Menschen zur Einheit zusammenzuschliessen vermögen — darum fast gleichbedeutend mit Heimat, *seiner* Heimat, die ja in der Tat eine Schaubarkeit und darin eine organische Begrenzung hat wie wenige Landschaften auf der Erde. Denn alles was eine zeitliche oder nur gedankliche Linie durch das den Augen gegenwärtige Bild der Heimat hindurchlegt: die Idee eines Vaterlandes, einer Überlieferung, einer Geschichte, einer moralischen Gemeinschaft mit ungegenwärtigen Menschen, Geschehnissen, Umständen — all das wird von Grund aus als abstrakt, wesenlos und verfälschend abgelehnt. Viele Male hat Ramuz in seinen Büchern das Bild des Genfersees gezeichnet, wie es vom Auge mit *einem* Blick umfangen wird, mit dem waadtländischen und dem savoyischen Ufer, bis auf den Kamm der rahmenden Berge hin, mit dem aufwärts sich eröffnenden Rhônetal bis zum Knie von Martigny. Diese schön gefasste Einheit ist in ihrer reinen Anwesenheit das Pflanzland für alles, was Ramuz an Zugehörigkeitsgefühl aufbringt. Darüber hinaus reicht nur, was gleichfalls in einem Sinne gegenwärtig ist: gemeinsame Gesetzlichkeit des Ausdrucks in Sprache, Gebärde, Gefühlsweise, Bauart der Häuser und andern Formen sich darzustellen — sofern sie nur irgendwie sichtbar sind. So gehören auch die Menschen durchaus zur Heimat. Sie sind nun wirklich «bodenständig», sie leben das Leben des Bodens und der Dinge mit, sowohl von ihnen beherrscht wie sie beherrschend, was beiderseits ein Atemzug des Nehmens und Gebens bedeutet; und daraus ergibt sich abermals, dass in diesen elementaren Bezirken ein Gegensatz zwischen der rohen Natur und der vom Menschen ohne Wesensverlust veränderten nicht besteht.

Jedoch Ramuz ist nicht Rousseau; er will nicht nur die ungelockerte, eng in sich gestützte Wirklichkeit der Dinge, er will auch ihre Wahrheit, auch ihr Sichaussagen, ihr Aus-

sich-herausgehen. Er will auch Weite und Grösse. Dies alles sind Dinge des Geistes und der geistigen Gestaltung. Nichts anderes liegt seinem immer wiederholten Erleben zugrunde, die Dinge redeten selbst. Ihr Sein löst sich stellenweise völlig auf in eine Aussage von sich (wie rückwärts auch die Aussage nicht abstrakt prädiziert, sondern die Eigenschaften der Dinge als ihr auf bestimmte Weise Sein und Sichtun gibt; der Dichter sieht etwas «rot sein», nicht einfach «rot»). Sie sind dem in Ordnung befindlichen und ihresgleichen gewordenen Menschen gegenüber von höchstem Mitteilungsbedürfnis, sie brauchen Zuschauer und Zuhörer, sie sind bis auf den Grund für den da, der ihnen die Ehre antut, sie und ihre Schönheit, ihre sinnvolle Zweckhaftigkeit ehrfürchtig zu bemerken. Und diese Haltung möchte Ramuz auch dem Bauern abgewinnen. Der Bauer ist ihm gross und wahrhaftig, er ist mit dem Elementaren seinshaft verwachsen. Wenn nun dies alles ihm nicht ins Bewusstsein dringt, wenn der Bauer niemals das ausredet, ausdrückt, was in ihm ist, wenn er nur auf Geld und Verdienst sorgt und sinnt, so wie der Raubvogel herrlich im Äther schwebt und dabei nur an die Mäuse denkt, die er von oben besser sieht? Warum lässt der Bauer den Städter, den Intellektuellen reden, der wohl ausdrückt, aber das, was *nicht* in ihm ist? Ramuz drängt den Bauer, zu reden; aber zugleich empfindet er, dass das sinnlos ist, und das Wort erstirbt ihm im Munde. Der Künstler ist's eben, der *da* ist, um das, was an sich nicht zu reden vermag, weil es voll damit befasst ist, zu sein, weil das Sein ganz eingefaltet ist in ihm — dies auszufalten und reden zu machen. Und nur wenn der Künstler, der Geistige überhaupt, sich als wesenlos empfinden muss, als vereinzelt, verbannt, missachtet — nur dann kann er denken, das stumme Sein müsste doch selber reden.

Und hier erhebt sich nun die furchtbare Anklage von Ramuz gegen sein Vaterland, gegen die Schweiz. Vaterland ist ja, das deuteten wir schon an, ein Wort ohne Widerhall in ihm. Vaterland ist Vergangenheit, Abstraktion, Bücherkram, Schule, Auslegung, zweiter Hand. Vaterland ist sogar von da aus vielleicht aggressiv, Imperialismus irgendeiner Art. Denn Überlieferungen trennen, das Elementare aber vereint:

es ist überall dasselbe, Geburt, Liebe, Heimat, Tod. Aus dem Elementaren heraus wird das Besondere allgemein, und umgekehrt. Hier wird nicht mehr verglichen, sondern aus seiner Situation heraus liebt der Mensch die Heimat, den Menschen, der neben ihm ist — aus seinem «In-der-Welt-sein» heraus. Gegen die Schweiz hat Ramuz noch vielerlei Besonderes auf dem Herzen. Er findet hier alles mittelmässig, eng, dumpf, schwunglos, kleinbürgerlich, zur Unfruchtbarkeit gesäubert, zu Tode geordnet und erzogen. Was aber nicht sich überschreitet, stirbt. Hier nützt alles ab und nichts erneuert.

Solche Kritiken dünken überaus hart, und man hat sie denn auch ungeprüft von sich geschoben. Aber man muss diese Partien im Werke von Ramuz gelesen haben, sie sind ohne billiges Sichherausziehen, ohne Überhebung, ohne Leichtigkeit in der Aufsuchung eines persönlich vorteilhafteren Fusspunktes, sie sind in einem vollen und schmerzhaften Wir geschrieben und aus einem Leiden heraus, das nicht geringer sein konnte; denn bei dem Bedürfnis nach Grösse handelt es sich hier um eine Ursehnsucht, ein «Ungestilltes Unstillbares», das Verlangen nach der eigentlichen Atemluft für die Seele. Dieses Leiden macht es erklärlich, dass Ramuz lange dem Gedanken nachjagte, die Grösse, die er mit jeder Faser suchte, bei den Völkern der totalitären «Erneuerungsbewegungen» aufzugraben. Er sah in ihnen etwas, was er bei den Westvölkern vermisste: ans Nichts gerührt zu haben, hindurchgegangen zu sein durch den Nullpunkt der Zerstörung und Verzweiflung; und die Bekehrung davon, den Aufbruch, den opferbereiten Aufschwung eines grossen Glaubens. Ohne diese beiden Dinge, in der beharrenden Selbstvergnügtheit, könne nichts Grosses in der Welt vollbracht werden. Wie sehr musste jener Nullpunkt ihm nahe und am Herzen liegen! Wollte doch auch er alles, was das Leben von weiterher unterstützt: Überlieferung, Geschichte, Ideologien und abstrakte Zugehörigkeiten, fahren lassen und wegwerfen, um auf den harten Boden der Dinge zu sinken, in die nackte Schau, wo wieder Heimat und Kunst möglich wäre . . .

Was bleibt darnach noch? Wo ist Enge und Leere überwunden, wo ist Grösse und Gediegenheit vermählt? Hier kommen wir nun auf ein Gedankengefüge von Ramuz zu re-

den, das an seltsamen und krausen Zügen keinen Mangel hat, aber doch auch nicht an Ehrfurcht gebietenden. Selbst Verirrungen eines grossmütigen Geistes wie Ramuz haben noch ihre Wesentlichkeit. Klar ist, dass für ihn Fusspunkt seines geistigen Standortes die Heimat ist und bleibt. Wie sie ausweiten? Da bieten sich zunächst zwei Richtungen an. Die eine führt nach Frankreich; und Ramuz müsste kein Waadtländer sein, wenn er dieselbe nicht glühend bejahte. Frankreich ist die grosse Nation, zu der die Waadt gehört, und alle Güter, die durch die Gemeinschaft der Sprache erschlossen werden, macht sich Ramuz rückhaltlos zu eigen. Und doch. Rückhaltlos? Nein, gewiss nicht. Ausdrücken, was ist, das ist ihm ja das Höchste. Und dabei liegt der Nachdruck sowohl auf dem «ist» wie auf dem «Ausdrücken». Nun, drückt das Französische seine Heimat aus? Mit nichten. Es ist die Sprache der Literatur eines Hofes, eines verflossenen Jahrhunderts, eines allgemeinen Menschen; der Bauer ist in ihr eine komische Figur. Man muss ganz ermessen, wie gewaltig das Ringen zwischen der Liebe zu Frankreich und der Liebe zur Heimat in Ramuz ist, um die Wirklichkeitsferne des dadurch erkämpften Ausweges nicht zu belächeln. Nicht die Sprache gibt die Richtung ins Weite, sie ist abstrakt. Der Boden, die Geologie, die Härte der in den Stein geschriebenen Tatsachen weist rhôneauf- und rhôneabwärts. Es wäre nun falsch zu sagen, dass die Rhônemystik von Ramuz ganz ohne Untergrund in der Wirklichkeit ist. Wer einmal die Gegend von Sitten gesehen hat und die von Avignon, weiss, dass die Seelen dieser Landschaften tief verwandt sind. Aber das prächtige Gebäude, das Ramuz von derlei Dingen aus in die Breite und Weite aufführt, geht eben doch ins Abstrakte; und das Abstrakte ist falsch, das verkündigt keiner heftiger als er. Und das Abstrakte ist gerade hier das, welches er oft genug am Begriffe des Vaterlandes brandmarkt. Es führt zu gewaltsamen Identifikationen, die nicht nur *ideell* die Wirklichkeit vergewaltigen, sondern auch zu ihrer *tatsächlichen* Vergewaltigung dienen könnten. Seine Formeln könnten einem ideologischen Missbrauch zu politischen Zwecken ausgesetzt sein, der auf jeden Fall im Sinne von Ramuz einen abstrakten Charakter hätte.

Dennoch aber, obwohl die Schweiz über alle ihre *falschen* Empfindlichkeiten hinaus Anlass hätte, Ramuz als einem ungerechten und darin übers Ziel hinausschiessenden Sohne gram zu sein, so hat er doch durch Rang und Adel seines Wesens und seiner Kunst das Recht erworben, dass die Schweiz ihn nicht nur ertragen, sondern sogar tragen sollte — so gut es die Deutschen fertig gebracht haben, aus ähnlichem Verhältnis heraus Hölderlin und Nietzsche zu tragen, die Franzosen Stendhal.

Näher gesagt: Dass man alle Schwächen von Ramuz ruhig namhaft machen kann, liegt nicht nur an der geistigen Bedeutung, sondern auch an der grossgesinnten Ehrlichkeit und Gutgläubigkeit der ganzen Persönlichkeit des Dichters. Man kann kaum eine gedankliche Position aus seinem Denken und Kämpfen als einzelne und verfestigte herauslösen und zu einem verstandesmässigen Standpunkt machen. Es ist alles bei ihm in Bewegung, nicht nur in Erneuerung und Selbstüberwindung begriffen, sondern auch in der Bewegung des Kampfes. Alles Seinshafte in seiner Kunst hat selten etwas still in sich Ruhendes, sondern meist eine ungeheure innere Gespanntheit — was es auch unmöglich macht, *zuviel* von Ramuz hintereinander zu lesen. Alle Stationen haben nur die Bedeutung, die sie im lebendigen Kräftespiel eben haben. Ramuz hat mehrfach geschildert, wie man ihn gedrängt habe, Partei zu ergreifen, sich irgendwo anzuschliessen, sich mehr oder minder zu organisieren. Partei zu ergreifen besonders zwischen Rechts und Links, im allgemeinsten Sinne — wobei er unter Rechts einen bewahrenden Standpunkt versteht, für den die gleichbleibenden übermenschlichen Mächte mit ihrem Sein alles sind, und unter Links einen fortschrittlichen, für den der veränderliche Mensch mit seinem Machen alles ist. (Auch den Kommunismus rechnet Ramuz zu diesem menschenbezogenen Standpunkt.) Dialektische Formulierungen dieser Art zeigen bereits, wie unmöglich von da aus eine endgültige Option zwischen Rechts und Links ist. Schon als Künstler ist Ramuz dazu ausserstande. Denn der Künstler muss die Dinge sie selbst sein lassen, sie in ihrem Sein gelten lassen und bewahren, wobei alles, was da kreucht und fleucht, alles was lebt und was nicht lebt, recht hat, indem es *da ist,*

und darin keinem Gericht über sein Recht, seinen Wert von aussen her unterliegt. Das führt aber bei Ramuz nicht zur Charakterlosigkeit, zum Hineinschlüpfen in tausend Rollen, wie beim Thomas Mann'schen Bajazzo, der alles nachäfft und sich mit nichts vereinerleit — auch nicht in den berühmten Elfenbeinturm — sondern dazu, dass er in allen Fronten des Weltkampfes beiderseits mitkämpft, soweit ihn das Recht der Partei nötigt und trägt, und dann wieder zweifelt und fragend ablässt und sich auf die Gegenseite schlägt. So, um nur nochmals dieses eine Beispiel zu erwähnen: auf der Seite des Bauern, der aber, weil er nicht Ausdruck will, weil er seine Wertordnung nicht verkündigen will, vielleicht nun zum Museumstück wird und sterben muss — *und* auf der Seite des Kollektivismus, der Ramuz lebenslang als ein grosser Glaube, ein Anlass grosser Opferbereitschaft immer wieder zum Grübeln, zum Hin- und Hererwägen einer Anerkennung gezwungen hat. Opferbereitschaft, das ist überhaupt nötig für eine Lebensverfassung, wie die von Ramuz, die sich nie einen Kompromiss abgewinnen kann: Leidensbereitschaft, Bereitschaft zu Einsamkeit, zu Untätigkeit, zu Angst, die besonders für den Einbildungskräftigen dann unvermeidbar ist — Bereitschaft, ein Schlachtfeld zu sein — sich allen Sturmwinden auszusetzen und nirgends ein schützendes Dach zu besitzen — zugleich aber Bereitschaft, sich nicht bezwingen zu lassen. So lässt er alles fahren und hält alles fest; und ein solches Leben steht für viele, leidet und kämpft für viele. Vielleicht mag dadurch doch die neue, von Ramuz erträumte Weltordnung näher kommen, wo nicht mehr Geldverdienst, sondern das treue und gültige Ausdrücken einer Wirklichkeit Rang verleiht. Bis dahin aber wird, hierin trifft sich Ramuz mit Ernst Jünger, der Schmerz es sein, an dem die noch gültigen Werte abzulesen sind. Er sagt: «Der Mensch sucht nicht Glück, sondern Fülle, und es gibt keine Fülle ohne das Absolute. Das einzige Absolute aber ist Gott. Gott ist es, der die Leere ausfüllt. Die Idee Gottes erlaubt dem Menschen, mit Fülle zu leiden.»

Erst damit ist die tragende Schicht erreicht, von welcher aus die Kunst von Ramuz ganz verstanden werden kann. Völlig in der Welt sein, unter den Dingen, ihr Spiel mitspie-

len, ihr Ja und Nein ausleben — das setzt eine fast unbegrenzte Leidensfähigkeit voraus. Leiden können ist aber beides, Weiche und Härte, je nachdem ob der Nachdruck auf dem Leiden oder auf dem Können liegt. Es ist kein Zufall, dass diese beiden Gegensätze, Weichheit und Härte, nirgends so wie bei Homer sich wesentlich benachbaren. Homer ist der klassische Epiker, und so ist zu vermuten, dass diese Benachbarung etwas eigentlich Episches ist, mit dem Unternehmen gegeben ist, das grosse Getriebe der Welt zu schildern, das Handeln der Dinge, welches von den Spannungen solcher Gegensätze in Gang gehalten wird. Der Epiker muss die tragende Geduld der Natur haben; es gibt für ihn kein Ermüden, kein Entfliehen in ein höheres lösendes Element. Ramuz hat ein grosses episches Werk hingestellt, aus Entwurf und Willen von einer Länge des Atems, wie sie der echte Epiker haben muss. Und das gilt, ob sich dem Epiker, der darin irgendwie dem grossen Systematiker der Philosophie vergleichbar wird, die Themen zyklisch zusammenschliessen und die erschöpfende künstlerische Schilderung eines Lebenskreises oder seiner gesamten Zeit als Aufgabe vorschwebt — oder ob, lockerer und minder deduktiv gefügt, das Ganze seines Werkes ihm in schwebenderer Weise um *einen* grossen Gegenstand kreist. Ramuz gehört zu den Erzählern der *letzten* Art. Die innere Einheit seiner zahlreichen Romane untereinander ist mehr zu erfühlen als am Leitfaden einer rationalen Idee darzulegen. Trotzdem bleibt der Ehrentitel des Epikers, der durchaus nicht mit dem des Romanciers einerlei ist, ihm unentwendbar zu eigen. Seine Werke zeigen jene zeitverachtende Ruhe, Weite und Notwendigkeit, die das Geschehen in der Natur kennzeichnet; und zugleich jene Unerweichlichkeit, Unzweideutigkeit des Handelns, jenes Sichselbstbedeuten des Vordergrunds an den Dingen, die das Epos braucht, wenn es nicht in die Hintergründe der Philosophie versinken will. Damit erreicht die Kunst von Ramuz eben den Härtegrad an Wirklichkeit, der den *echten* von dem moralisierenden und bloss reflektierenden Künstler scheidet. Sie lebt das Schöne und das Hässliche, das Gute und das Böse der menschlichen und der allgemeinen Natur voll aus, und ebenso das atemraubende Um-

schlagen von Licht und Finsternis ineinander, aus einer tiefen, nicht mehr zu nennenden Seinseinheit beider heraus, die Heraklit durch einfache unverbundene Nebeneinandersetzung der Entgegengesetzten anzudeuten suchte. Wie bei Homer stehen bei Ramuz Partien von grauenhafter zerstörender Wildheit neben anderen von bezaubernder Zartheit und Innigkeit, wo Natur und Seele still aufbricht wie eine Blüte. Es sind diese Stellen gleichsam farbenschöne Alpenblumen im Schosse des starrenden Steins; denn in den grossen, man darf bereits sagen klassischen Romanen von Ramuz wie *Derborence,* einem Werk von reifer Vollkommenheit, oder im *Garçon savoyard* gibt es Teile, in welchen das Geschehen und seine Träger durchaus *steinern* sind. Sagt doch der Dichter selbst, dass er das Feste, schroff Gezeichnete in der Natur liebe, die Steine. Und neben dieser Neutralität, Herzlosigkeit des Steines ist Ramuz der grosse Wiederentdecker der Bosheit, des Teuflischen der *Alpen*natur, wie es unsere Vorfahren empfunden und wie wir es durch zivilisatorische Sicherung, durch Sport und Romantik wegeskamotiert haben. Diese Bosheit steigert sich in einigen der Romane, wie etwa in *La grande Peur dans la Montagne,* zu einem dämonisch einspinnenden Schicksalsglauben oder gar-Aberglauben, der dem Menschen jeden Rest von Freiheit zu nehmen und den Geist ins rein Magische zu drängen droht. Aber die Verfluchtheit der Natur, die *gegen* uns geschaffen ist, schmilzt jäh hin in ihre Gotteseinheit, deren Teil wir auch sind — und kaum haben wir uns ihr hingegeben, so schlägt sie zurück in ihre und unsere Verdammnis. Solcherlei sind die Elemente, welche Ramuz zum Aufbau eines künstlerischen Werkes dienen, das den Menschen aus seinen Urgründen herauf und in sie hinab zur Gestaltung bringt. Dabei erweist es die Kraft, allen Spannungen und Gegensätzen. allen brutalen Umbrüchen von Jubel in Verzweiflung und zurück, allen Höhen und Tiefen des Daseins standzuhalten, ohne zu zerbrechen — sie zu umfassen, ohne zu zerreisen. Die Kraft aber, die dazu gehört, ist nicht freischwebend, sie weist sich als ganz den Dingen innewohnend aus. Aus wortkarger, unscheinbarer Äusserlichkeit heraus enthüllen sich Menschen und Sachen, Zustände und Geschehnisse von einer Gewalt,

wie sie nicht so leicht einem zeitgenössischen Dichter wieder gehorcht.

Dass diese Kunst derartig dem Sein standzuhalten und es zu formen weiss, ohne in seiner heissen Lebensverklemmung von Ja und Nein zermalmt zu werden, liegt nicht allein in ihrer geistigen Kraft, die sich aus ihrer nie begnügten, gläubigen Seinsüberbietung erneuert. Sondern auch daran liegt es, dass das Sein hier einen in sich gesammelten Charakter besitzt, welcher ihm eine gewisse Abstraktheit verleiht. Die Tiefenabmessung des Sehraumes hat eine unmittelbare Beziehung zum individuellen, ja romantischen Gefühl; sie wird nicht gesehen, sondern durch das Getast und durch das Gemüt erfüllt. Die Tiefe der Wirklichkeit macht leiden; was aber so leidet, dass es der Wirklichkeit *schon als solcher* nicht mehr standhalten kann, ist eben das individuelle Gefühl. Das will Ramuz gerade nicht. Er will nicht die romantisch individualisierte Lebenshaltung. Er will Menschen, die leiden und sich freuen, ja auch verzweifeln, aber, ausser unter dem Einbruch grossen Schicksals, doch nicht so, dass sie nicht mehr zu leben vermöchten. Er will nicht in erster Linie dieses Element des *absoluten* Hinschwindens, Vergehens und auch Werdens, sondern das *Sein.* Das Sein aber ist immer etwas Flächiges. Es ist sich selbst gleich und völlig beständig, weil es nicht in die eigene Tiefe eintritt und damit sich selbst schmerzhaft gegenübertritt. Schon bei den grossen vorplatonischen Seinsphilosophen ist das Sein flächig; es hat keine lebendigen Eigenschaften, keine Perspektiven, und wenn es mit einer Kugel verglichen wird, so hat das einige Ausleger schon an den gekrümmten Riemannschen Raum denken lassen, der ja die Parallelen zur Schneidung bringt, ohne dass diese aufhören, da in der Fläche zu sein. Bei Melissos kommt dann die Gesamt-Intention klar heraus, wenn er sagt, das Sein habe keine Dicke, es leide nicht, es sei ohne Schmerz und nicht krank.

Schon indem Ramuz sich irgendwie als zum Maler geboren empfindet, muss ihm die Fläche das eigentliche Feld seiner Schau sein. *Zunächst* sieht der Mensch, und besonders der Maler ja alles flächig; und der Maler muss auch alles wiederum in die Fläche bringen. Die Abmessung der Raum-

tiefe, die das Körperhafte ausmacht, gilt Ramuz weithin als abstrakt, weil erst erschlossen, und sein überaus raffiniert ausgebildetes Schilderungssystem ist, dieses instinktive Erschliessen wieder rückgängig zu machen, und immer wieder alle Dinge und Vorgänge in die Fläche zu projizieren. Der Leser mag dann auf Grund der zweideutigen Ausmalung des Scheinbaren, Widersinnigen dabei die Deutung ins Körperliche selber und bewusst vornehmen. Natürlich wird das Sichüberschneiden der Dinge, mittels welchen sie in der Fläche des Sehraumes als bewegte durcheinander hindurchgehen, ausführlich geschildert. Und ein Sinn davon mag der sein, zu zeigen, dass es abstrakt ist, wenn das Individuum bereits *am Dasein als solchem* leidet —, dass die Dinge regelmässigerweise nicht ausschliesslich sind, sondern miteinander zu hausen wissen. Die eigentlichen Katastrophen allerdings gewinnen gerade dadurch ihre ganz besondere Herausgehobenheit und Plastik. Und die Fläche bedeutet auch darum keine Verflachung, weil in dem spielenden Zusammenstossen der Dinge immer auch das grosse Lauern anwesend ist, welches die Natur bei Ramuz doch im tiefsten kennzeichnet.

Wenn also der ungedeuteten Erscheinung der Dinge nachgegangen wird und alles andere als abstrakt gilt, so hat das Abstrakte doppelt kein Recht mehr in der *Einzel*beschreibung der Dinge. Ramuz geht so weit wie irgendwie möglich in der Ausscheidung jeder verstandesmässigen Durchgliederung seiner Schilderung. Er will einfach Bilder hinstellen, Bilder anreihen. Er will die Linie eines Hügels in der geschwungenen Linie eines Satzes unmittelbar abbilden. Wo dies infolge der Verbrauchtheit der Sprache nicht ohne weiteres gelingt — und das ist meistens der Fall —, muss der Vergleich herbei, und Ramuz schreckt hier vor keiner Handgreiflichkeit, ja sogar vor keiner Trivialität zurück, wenn sie zur Verdeutlichung dient. Da die Natur ruhevoll, langsam, unsensationell und Wiederholung nicht scheuend ist, da ihr Gesamtbild weithin gleich bleibt im Geschehen, so sucht Ramuz seine Sprache allen diesen Umständen anzupassen. Sie macht keine Sprünge, sie ist voll von kunstvoll angesetzten Wiederholungen, der Fortschritt des Gedankens geht oft schwerflüssig und über rückläufige Zwischenbewegun-

gen vor sich, indem jeder Satz Elemente des vorigen wiederholt und nur teilweise Neues bringt. Partikeln, Beziehungswörter, die in abstrakter Weise das Konkrete vertreten, werden nach Möglichkeit vermieden, sogar die grammatische Mehrzahl mit der ihr innewohnenden Abstraktion. Ramuz nennt seine Heimat «ein Land ohne Mehrzahl». Nicht Logik leitet weiter, sondern der Rhythmus der Bilder. Eines der durchgängigsten Stilmittel von Ramuz ist die Urform dieses Rhythmus, der regelmässige Wechsel zwischen Ja und Nein. Sein und Nichtsein, Werden und Vergehen. Statt zu sagen: Etwas geschah zuweilen — oder: mit Unterbrüchen — formuliert er so: Man sah dies, sah es nicht mehr, sah es wieder. — Daher die Verwandtschaft zum Kinematographen, die der Dichter immer an seinem Stil selbst festgestellt hat.

Es ergibt sich von selbst, dass diese ganze Stilkunst kühn und exponiert ist. Wenn die Dichte der Substanz streckenweise nachlässt, so erlegt sich ein Eindruck von blosser Künstlichkeit auf — gerade in der überraschenden Vertauschung von Bewusst und Unbewusst, Abstrakt und Konkret. Alles scheint auf dem Kopf zu stehen. Dies sind jedoch seltene Ausnahmen. Es ist klar, dass in der heutigen Situation mit bloss *natürlichen* Mitteln nicht mehr durchzukommen ist; wenn aber der Erfolg, nämlich Beherrschung und Verwirklichung des Unbewussten durch das Bewusste, des Konkreten durch das Abstrakte, in diesem Masse vorhanden ist, wie nicht so leicht wieder in der heutigen Geistigkeit — so ist damit alles gerechtfertigt, und gegebenenfalls werden wir über den Begriff des «Natürlichen» in der Kunst umzulernen haben.

PER UNA LEZIONE DI POESIA

Remo Fasani. [1]

Poesia — sempre secondo queste liriche cinesi — è anzi tutto il nominare le cose, e gli esseri, in modo che appaiano nella loro evidenza primordiale: che dalla semplice evocazione derivi in noi una risonanza molteplice di significati taciuti.

Per miglia, plataneti nel fumo della pioggia . . .
Il mattino e la sera, che strepito di scimmie.

Qui nulla è detto fuori del consueto: eppure, fra tanta dimestichezza, lo stupore ci assale immediato, come allo scoprirsi di un prodigio.

Ma anche se il soggetto della poesia sia particolarmente delicato, imprendibile, il mode esatto d'evocarlo lo rende evidentissimo; tanto che una distinzione fra due generi di soggetti — gli uni consistenti, gli altri evanescenti — non appare più possibile. La poesia dà ai primi un tanto (diremo la metà) della natura dei secondi, e viceversa.

Il cielo azzurro d'acqua, la notte più leggera delle nubi.
Sopra i giunchi sul fiume e più lontano: il lungo grido di anitre.
E nei dodici chioschi, dappertutto, solo deserta luna.

Abbiamo una serie di parole fra le più «vaghe»: cielo azzurro, notte, nubi ecc. e abbiamo insieme l'annotazione più esatta degli elementi che compongono quella notte. Diremo allora che la poesia c'impedisce di scegliere fra quelle due categorie, ma che anzi le confonde totalmente.

Col novilunio, al volo alto dell'anitre,
fuggì il capo degli Unni nella notte.
Come a inseguirlo mettono le selle
i cavalieri, cade neve in massa.
Archi, coltelli, sono appiccicati.

---

[1] Diese Einleitung zu einer noch unveröffentlichten Übersetzung chinesischer Gedichte scheint vom schweizerischen Dreiweg weit abzuliegen. Der Verfasser, ein junger Misoxer, bringt uns aber durch die fernöstliche Perspektive zum Bewusstsein, warum unser aktivistisch-utilitaristisches Verhältnis zu den Dingen es uns schwer macht, mit ihnen in einer so innigen Vertrautheit zu leben, dass sie ohne subjektiv-gefühlsmässige Zutat durch blosse Nennung und Nebeneinanderstellung zu lyrischen Gegenständen werden können.

Particolarmente afferrabile è in questa mirabile lirica la perfetta affinità che identifica il «plenilunio» e il «volo alto dell' anitre» con gli «archi» e i «coltelli».

Forse non è altro che un massimo (e involontario) potenziamento del reale che ha il potere di trasportarci di colpo in quella speciale atmosfera di stupore: vale a dire in una zona dove il reale, appunto per lo stupore, è superato e si rivela carico di sensi profondi.

Pioggia infradicia il pino . . . un ombra fresca.
Il vento sperde i fiori delicati.
Sola, ebbra di silenzio una cicogna
lentissima si posa, e più non sale.

Il silenzio è cosí vivo che trascende la nostra facoltà di percepirlo: esso pare stagnare intorno alla cicogna, fino a impedirle di volare. Malgrado questo, la lirica ci dà un senso di liberazione: ci rapisce nel regno del mito.

Lo stupore deve bensí prenderci all' improvviso; ma insieme deve sapersi immedesimare con l'oggetto che l'ha suscitato, e da attimo divenire stato, durata. Il fatto che una cosa ci sorprenda, o conquisti, è la prova che si è rivelata a noi nella sua pura essenza: quale era anche prima, e quale sarà sempre. Poesia sarebbe, in questo senso, toccare il fondo delle cose.

Aspro e sassoso si snoda il sentiero,
nubi di lana coprono i paesi.
O soave crepuscolo fra gli aceri:
arse dal gelo, accese dal tramonto
bruciano foglie, rosse più di rose.

La semplice occasione (la salita al monte) diventa conquista e possesso della bellezza del mondo. Quel sentiero, quelle nubi, quegli aceri, sono lì per sempre: solo perchè questo è il loro vero modo di essere. Ugualmente quelle foglie continueranno a bruciare; e il rosso, che nella loro vita è eccezione, qui diviene regola d'esistenza: è rosso perenne, come quello delle rose.

Dallo stupore si giunge cosí a una nuova indifferenza: la quale però non sarà inerzia. Sarà al contrario, il persistere delle cose in quanto sono delle vere presenze di vita. Ecco perchè la poesia, quando è totalmente raggiunta, non appare mai voluta, né composta: sembra anzi nata da se stessa, esistita da sempre. E calma e naturale: come una cosa fra le cose.

La presenza, come l'abbiamo ora descritta, ci richiama naturalmente al concetto opposto: l'assenza. In generale, può valere che

tutti i soggetti sono buoni per la poesia. Nondimeno, quando il canto si è aperto, quando è avvenuta la scelta misteriosa del primo soggetto, solo una serie di sogetti a quello affini puó entrare nell' ambito del canto. L'assenza, pur restando inavvertita, è condizione di purezza e di evidenza. Se manca da una poesia l'estraneo, mancheranno anche gli spazi vuoti; mentre avremo, per riscontro, l'impressione della totalità, o presenza assoluta.

Le mie fibre s'intricano, da quando sei partito.
Se la mia sorte è di pensarti sempre
somiglio al plenilunio che notte dopo notte
va perdendo il chiarore e la freschezza.

Dolore fisico («le mie fibre s'intricano») e sentimento di solitudine («da quando sei partito») nell' attacco; sentimento di solitudine («somiglio al plenilunio») e patimento fisico («va perdendo il chiarore e la freschezza») nella chiusa. Si noti allora come la metafora del plenilunio è stata piegata alle esigenze della metafora di partenza, e come l'assenza di altri richiami dia la piena misura dell'isolamento nel dolore.

Non da altro che dal rapporto fra le immagini dipenderà in definitiva la forza di una lirica.

T'ong, mia montagna, io t'amo, mia allegrezza.
O restarvi mill' anni, ignaro del ritorno.
E danzare, levate alte le maniche,
e ogni abete sfiorare sulle alture.

Tutti gli elementi che compongono questo canto sono di una rara coerenza. Infatti tutti rispondono a un unico motivo: quella dell' ebbrezza per la sensazione d'essere in alto, sul monte. Già l'attacco, il semplice nome della montagna, ha il potere di elettrizzarci come un colpo di gong. Segue il totale rapimento, il sentirsi fuori del mondo e del tempo: solo sulla montagna sola. Poi è il ridestarsi improvviso, lo sfogo dell'ebbrezza in un movimento incontenibile: fino a levarsi sopra il monte stesso, ancora più in alto degli abeti.

L'impressione dominante è dunque quella di essere portati a un'altezza sempre più vertiginosa. Si è allora indotti a credere a una gradazione, o intensificazione, delle immagini; a riguardare l'ultima come coronamento di tutte. Quando peró si considerino ciascuna da sè, le immagini mirabilmente si equivalgono, anzi l'una gareggia con l'altra. Da che cosa nasce dunque l'impressione del crescendo, a cui non possiamo sottrarci durante la lettura?

Certo la paratassi stabilisce un rapporto di equilibrio fra le immagini; ma il fatto stesso che l'una stia dopo l'altra ci obbliga a fare come una somma, che sarà l'effetto ultimo di tutto il componimento. Lo stupore crescerà cioè man mano, dal primo fino all'ultimo verso. Se poi ci provassimo ad accogliere nella mente tutte insieme le singole figure della poesia, le ritroveremo di una comune intensità: quella potenziata della chiusa.

Un duplice sentimento — l'intimo e il magnanimo — è alla fine l'accordo che suona in queste poesie.

— L'anno passato, quando sei partito?
— Quando appena a baciare i nostri fiori
da Mezzogiorno vennero farfalle.
— E quando, in questo tempo, mi hai pensata?
— Sempre quando migrarono lontane
nuvole bianche, turgide di neve.

Vi sentiamo il tepore della cotidiana dimestichezza con le cose; e insieme abbiamo l'impressione di respirare in una sfera di serenità, anzi di calma e magnificenza regali. Diremo allora che la mente dell'uomo — durante un'assidua consuetudine — ha preso possesso del mondo, e che, mentre lo abbraccia serena, ne segue ancora partecipe le intime vicende. Poesia, nella sua ultima essenza, si rivela cosí né più né meno di questo: una umana forma di essere. E non c'era bisogno, per una riconferma di quella saggezza librata in poesia, di rileggere ora i versi che C'en tsengang scrisse «sulla torre di Cu Ciau»:

Dietro di me non vedo più l'uomo a venire,
davanti a me non vedo l'uomo antico.
Contemplando in enigma il cosmo sterminato,
solo e perplesso mi consumo in lacrime.

CHRONIK

LES ÉTUDES GERMANIQUES EN FRANCE

La revue *Trivium,* symbole trilingue d'un pays où le patriotisme sait encore être cosmopolite, nous a demandé par la voix d'un de ses directeurs, un article sur la germanistique française, que la Suisse connaît mal, aussi peu que nous connaissons nous-mêmes les travaux remarquables parus chez elle. Nous nous réjouissons de pouvoir établir entre elle et notre pays un nouveau contact en renseignant les lecteurs de cette fort intéressante revue sur le passé de la germanistique française et sur ses perspectives d'avenir. Les spécialistes suisses désireux de posséder une documentation plus abondante pourront se reporter à un travail publié par M. Dresch dans le n^e^ 9 d'*Etudes Germaniques,* organe de la »Société des Etudes Germaniques«, qui a son siège social 5, rue de l'Ecole de Médecine, Paris VIème.

Sans étudier ce qu'on pourrait appeler la préhistoire des études germaniques en France, il convient de signaler l'oeuvre d'initiation à la pensée et à la littérature allemandes entreprise dans le courant du XIXème siècle par Mézières, Texte, Grucker, Chuquet, Stapfer, plus récemment par Bossert, Ernest Lichtenberger, Firmery, Legras, Ehrhard et Basch. Mais il faut attendre la grande réforme scolaire de 1902 pour que l'enseignement des langues vivantes puisse se développer et qu'un véritable corps de germanistes se constitue. Deux hommes ont joué dans cette constitution un rôle important: Henri Lichtenberger et surtout Charles Andler. Le premier, véritable maître de la pensée claire, a pour ainsi dire filtré le génie allemand et présenté au public français, dans des oeuvres limpides, *Nietzsche* (1893), *Wagner* (1893), *Novalis* (1912), *Goethe* (1937), et l'Allemagne elle-même; ses traductions, en particulier celle de *Faust,* ont inauguré une collection bilingue, devenue classique en France sous le nom d'»Editions Montaigne« (éditeur Aubier). Plus importante encore fut l'influence de Charles Andler, à laquelle son successeur au Collège de France, M. Tonnelat, consacra un livre très documenté, qui est un émouvant hommage. Il n'agit pas seulement par ses travaux, dont le plus important est *Nietzsche. Sa vie et sa pensée.* (6 volumes parus entre 1921 et 1929), mais aussi et surtout par la puissance de sa personnalité. C'est lui qui orienta le germanisme français dans cette double voie: étude de la littérature d'une part et, de l'autre, de la civilisation allemande (religion, philosophie, histoire, vie politique, économique et sociale).

A côté d'eux, après eux, des maîtres qui furent leurs collègues et leurs amis, comme Basch, MM. Rouge, Tonnelat, Vermeil, ou leurs disciples, ont travaillé dans les divers domaines de la germanistique. La liste complète de leurs publications serait impressionnante; nous nous bornerons à indiquer les principales thèses de doctorat parues depuis une cinquantaine d'années, en soulignant que ce sont des travaux de longue haleine qui comptent, en général, 400 à 600 pages et parfois davantage:

G. Keller (Baldensperger. 1899), *Novalis* (Spenlé. 1903), *Feuerbach* (Lévy. 1904), *Gutzkow et la jeune Allemagne* (Dresch. 1905), *Lenau* (Reynaud. 1905), *L'évolution morale de Goethe* (Loiseau. 1905), *Hebbel de 1813 à 1845* (Tibal. 1911), *Rosegger* (Vulliod. 1912), *L'esthétique de Schopenhauer* (Fauconnet. 1913), *C. F. Meyer* (d'Harcourt. 1913), *Le drame naturaliste en Allemagne* (Benoist-Hanappier. 1915), *Les frères Grimm* (Tonnelat. 1912), *J. A. Moehler et l'école catholique de Tübingen* (Vermeil. 1913), *Goethe en Angleterre* (Carré. 1920), *Storm* (Pitrou. 1920), *Otto Ludwig* (Raphael. 1920), *Herder en France* (Tronchon. 1920), *Fritz Vischer* (Hesnard. 1922), *Heinse* (Jolivet. 1922), *Lavater* (Guineaudeau. 1924), *Mechtilde de Magdebourg* (J. Ancelet-Hustache. 1926), *La poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke* (G. Bianquis. 1926), *La grosse industrie allemande et le charbon* (Baumont. 1928); *La philosophie de J. Boehme* (Koyré. 1929), *G. de Humboldt* (Leroux. 1931), *La conscience dans la philosophie de Schelling* (Jankélévich. 1932), *Le Lied allemand* (Duméril. 1933), *Brentano* (Guignard. 1933), *L'idée nationale autrichienne et les guerres de Napoléon* (Robert. 1933), *C. de Würzbourg* (Moret. 1933), *Kleist* (Ayrault. 1934), *Solger* (Boucher. 1934), *La jeunesse de Karl Marx* (Cornu. 1934), *Les apports français dans l'oeuvre de Wieland* (Fuchs. 1934), *L'esthétique de Schelling* (Gibelin. 1934), *Chamisso* (Riegel. 1934), *Frédéric Schlegel et son groupe* (Schlagdenhauffen. 1934), *Mörike* (Ott. 1935), *Rilke* (Angelloz. 1936), *Hölderlin* (Bertaux. 1936), *La renaissance du lyrisme au XVIIIème siècle* (Colleville. 1936), *Tieck* (Minder. 1936), *A. H. Müller* (Sauzin. 1937), *L'ordre des éléments de la phrase en germanique ancien* (Fourquet. 1938), *C. M. Wieland* (Michel. 1938), *Schlegel et Madame de Staël* (comtesse de Pange. 1938), *Le romantisme de Beethoven* (Boyer. 1939), *Les jugements allemands sur la musique française au XVIIIème siècle* (Gaudefroy-Demombynes. 1939), *Raabe* (Kientz. 1939), *La philosophie de l'histoire de Herder* (Rouche. 1940), *La pensée religieuse de Fr. Schlegel* (Anstett. 1941), *Luther et l'opinion publique* (Gravier. 1942), *Baader* (Susini. 1942), *Anzengruber* (Koessler. 1943), *La méditation dans la*

philosophie de Hegel (Noel. 1944), *Le «voyage en Italie« de Goethe* (Michéa. 1945), *La crise de l'état prussien à la fin du XVIIIème siècle et la genèse de la mentalité romantique* (Brunschwig. 1947), *Les classes rurales en Bavière* (Dollinger. 1947), *L'amitié chez les premiers romantiques allemands* (G. Godard), *La phénoménologie de l'esprit* (Hyppolite. 1947), *Suso* (J. Bizet. 1947), *Hoffmann* (Ricci. 1948).

Il convient d'ajouter que chacune de ces thèses, dites »principales«, se double d'une thèse »complémentaire«, plus spécialisée, plus technique, et aussi que presque tous ces germanistes, auxquels il faudrait ajouter ceux qui n'ont pas voulu »faire une thèse«, ont publié d'autres travaux très nombreux et aussi des traductions très sérieuses avec introduction, notes et commentaires, dont l'ensemble est imposant.

L'énumération un peu sèche que le lecteur vient de parcourir (ou de sauter) permet de distinguer une période de préparation d'une vingtaine d'années (1900—1920), où la germanistique française ne produit que peu de travaux, d'ailleurs fort bons, puis une autre période, d'égale longueur, beaucoup plus riche, car le nombre des chercheurs a considérablement augmenté. La guerre, l'occupation et la défaite de l'Allemagne ont ralenti cette activité et réduit, en définitive, l'importance de la langue allemande, qui, depuis 1914, cède du terrain devant l'anglais et n'a plus que la deuxième place; mais le nombre des étudiants spécialisés dans l'étude de la littérature et de la civilisation allemandes atteint le chiffre record d'environ 1900, qui reçoivent l'enseignement d'une trentaine de professeurs. D'autre part, quatre-vingt sujets de thèses ont été retenus. Nous ne voulons pas infliger aux lecteurs de *Trivium* une deuxième liste, que nous publions en appendice dans le numéro 9 d'*Etudes Germaniques,* avec le désir qu'une collaboration féconde s'établisse entre les germanistes des deux pays. Un petit nombre de ces thèses porte sur la philologie et le Moyen-Age, la plus grande partie sur la littérature allemande contemporaine ou sur la philosophie, quelques-unes sur les questions historiques, politiques et sociales; G. Keller et Gotthelf y figurent; Spitteler n'y manquerait pas non plus, s'il était possible d'utiliser la documentation nécessaire encore inaccessible.

La diversité des travaux auxquels se consacrent les germanistes de France est le témoignage d'une très large et très heureuse curiosité d'esprit, mais elle reflète aussi un individualisme bien français, qui entrave le travail d'équipe; sur le champ d'action commun ils progressent en travailleurs dispersés. Lorsque Charles Andler, qui jouait en somme le rôle d'un chef d'orchestre, fonda, en 1929,

la »Société des Etudes Germaniques«, la possibilité s'offrait d'organiser des recherches d'ensemble, mais la tentative n'aboutit pas. Peut-être la situation est-elle plus favorable maintenant. La Société, qui était restée en sommeil depuis 1939, se reconstitua en Mars 1945, c'est à dire avant la fin de la guerre, et approuva l'idée d'une revue trimestrielle qui lui servirait d'organe et qui, la Revue germanique de Lille n'ayant pas survécu à la guerre, permettrait d'établir une liaison avec les germanistes étrangers. Il nous fallut un an pour surmonter toutes les difficultés et publier le numéro un d'*Etudes Germaniques;* le neuvième est prévu pour mars 1948 et, dans le magnifique numéro de Noël 1947 de la revue *Du,* notre ami Bettex pouvait consacrer aux efforts des «Français qui regardent l'Allemagne» un article élogieux, où il n'oubliait pas de mentionner l'hommage rendu par nous à Spitteler, à l'occasion de son centenaire. Si nous ajoutons qu'en trois sans d'existence, malgré toutes les difficultés, la société a groupé environ 1100 membres adhérents ou abonnés et que sa revue est diffusée dans plus de 40 pays du monde, nous pouvons à la fois affirmer l'intérêt des Français pour le monde germanique et dire notre confiance dans l'avenir de la germanistique française.

Peut-être certains lecteurs suisses ou étrangers estimeront-ils que cet exposé objectif et froid témoigne d'une sérénité — au moins apparente — qui est faite pour surprendre; l'objectivité des germanistes français est celle de tout chercheur qui veut être homme de science et non partisan. La plupart ont fait la dernière guerre, certains même, les deux; ils ont joué un rôle important dans les services d'Etat-Major et d'information; ils participent avec ardeur à l'œuvre universitaire et culturelle entreprise par la France en Allemagne. Si, plus d'une fois, ils ont cruellement suffert d'avoir consacré leur vie et leurs efforts à l'étude d'un pays énigmatique et trop souvent décevant, ils ont le sentiment que leur tâche est une des plus utiles qui soient, une des plus nécessaires, si l'on veut réaliser ce «Weltbürgertum», dont la Suisse donne l'exemple.

J. F. Angelloz.

Martin Bodmer

Eine Bibliothek der Weltliteratur

Pappband, 168 Seiten, 16 Tafeln und 1 Fünffarbendruck.
Fr. 14.—.

«Es ist eine für die Büchersammler, die Bibliothekare und die Wissenschafter der Literatur- und Geistesgeschichte höchst wichtige Publikation. Jedem Leser aber wird sie zunächst einmal das Gefühl des Trostes und der Dankbarkeit erwecken, dass es so etwas noch gibt ... dass heute, da nach einer Zeit unerhörter Zerstörungen schon die rein materielle Sammlung und Rettung von Büchern eine dringende Aufgabe ist, mitten unter uns eine derartige Konzentration und Organisation kostbarster Güter besteht.»

Max Wehrli, «Neue Zürcher Zeitung».

*

«Weltliteratur muss man im Kopf, nicht nur als Bibliothek an der Wand haben, um eine solche Studie auch nur konzipieren zu können, wie sie Martin Bodmer vorlegt. Die Arbeit Martin Bodmers ist auch in dem Sinne höchst anregend und ungewöhnlich, als sie ungeheure Komplexe der Weltliteratur in der Figuration von Sternbildern sieht, zugleich aber auch darstellt, wie in einem individuellen Versuch der Planung, in der mehr als zwanzigjährigen Sammlerwissenschaft eine *Bibliothek der Weltliteratur* konkrete Gestalt annimmt und einen Wunschtraum Goethes ausgreifender verwirklicht, als es der Traum sich träumen liess.»

E. K. in der «Neuen Zürcher Zeitung».

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Emil Staiger

Grundbegriffe der Poetik

248 Seiten. In Leinen Fr. 11.50

«Grundbegriffen eignet stets eine gewisse Formalität und Leere; sie können nur Wegweiser sein, die uns den Gang zum Verständnis des Wesentlichen erleichtern. Staiger sieht die Grenzen seiner ‚Poetik' klar, er kennt ihre Lücken. Das vermindert das Gewicht dieser klar und streng aufgebauten, an glücklichen Prägungen der gewonnenen Erkenntnisse reichen Schrift keineswegs. Sie vertieft unsere Einsicht in das Wesen des Dichterischen, erweitert unsere Kenntnis des Menschen und seiner Möglichkeiten und bestärkt uns in jener Ehrfurcht, ohne die wir uns grosser Kunst nie zu nahen vermessen sollen.»

Ernst Altherr, «Neue Zürcher Zeitung».

*

In drei gerundeten Essays macht Staiger klar, was wir unter den Termini lyrisch, episch, dramatisch zu verstehen haben. Das geschieht nun nicht durch abstrakte Spekulation, sondern er lässt sie aus der Dichtung selbst heraushören. Ihm ist eine Intimität mit der Dichtung eigen, welche wir bei vielen Gelehrten vermissen. Er hört wirklich auf das, was der Dichter sagt, und darum lassen uns seine Arbeiten in die Tiefen des Werkes hinabhorchen.

«Schweizer Rundschau».

*

«Seit langem ist kein auf eine so gescheite Weise anregender Beitrag auf dem Gebiet der deutschen Literaturwissenschaft erschienen.»

Max Rychner, «Die Tat».